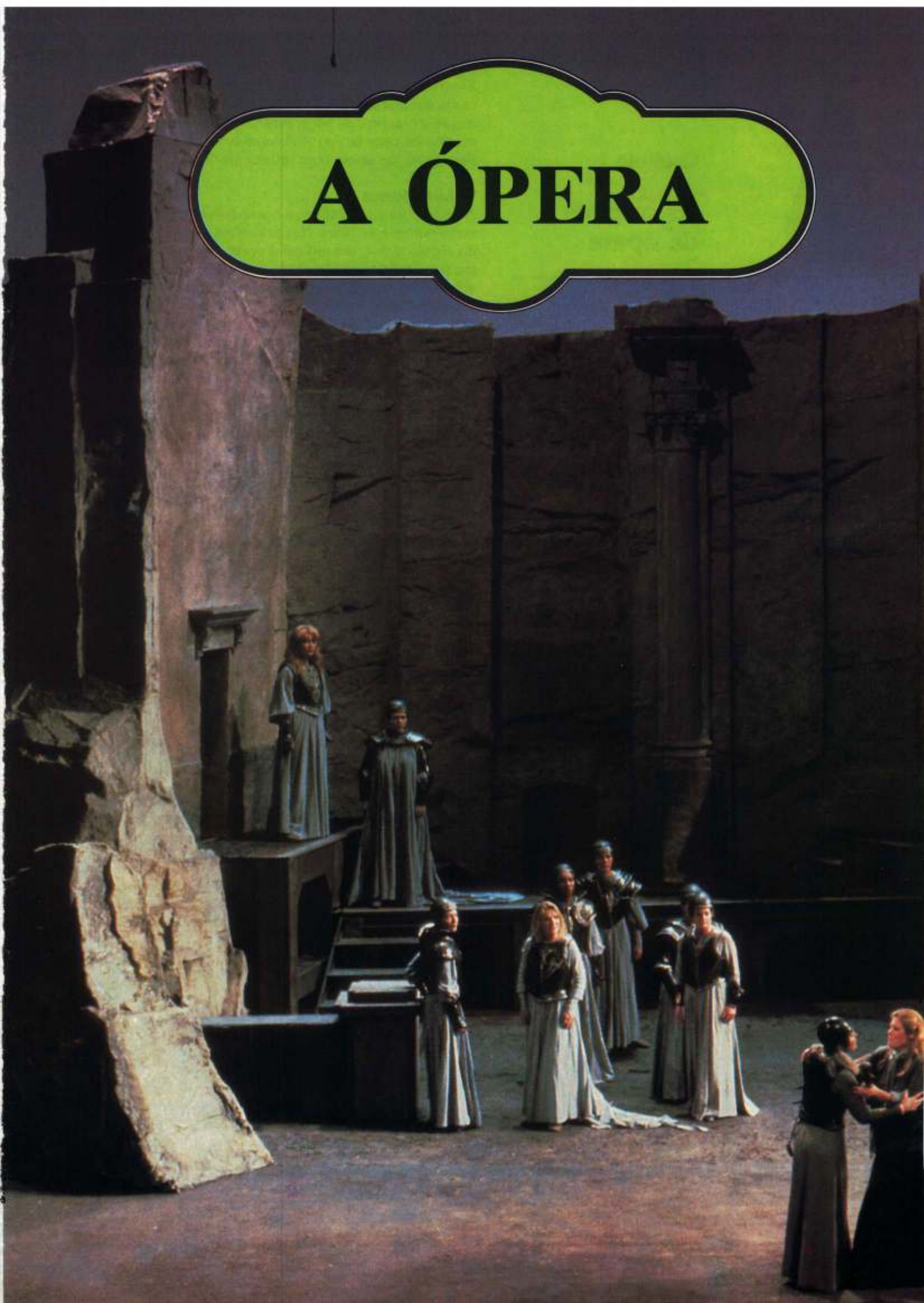
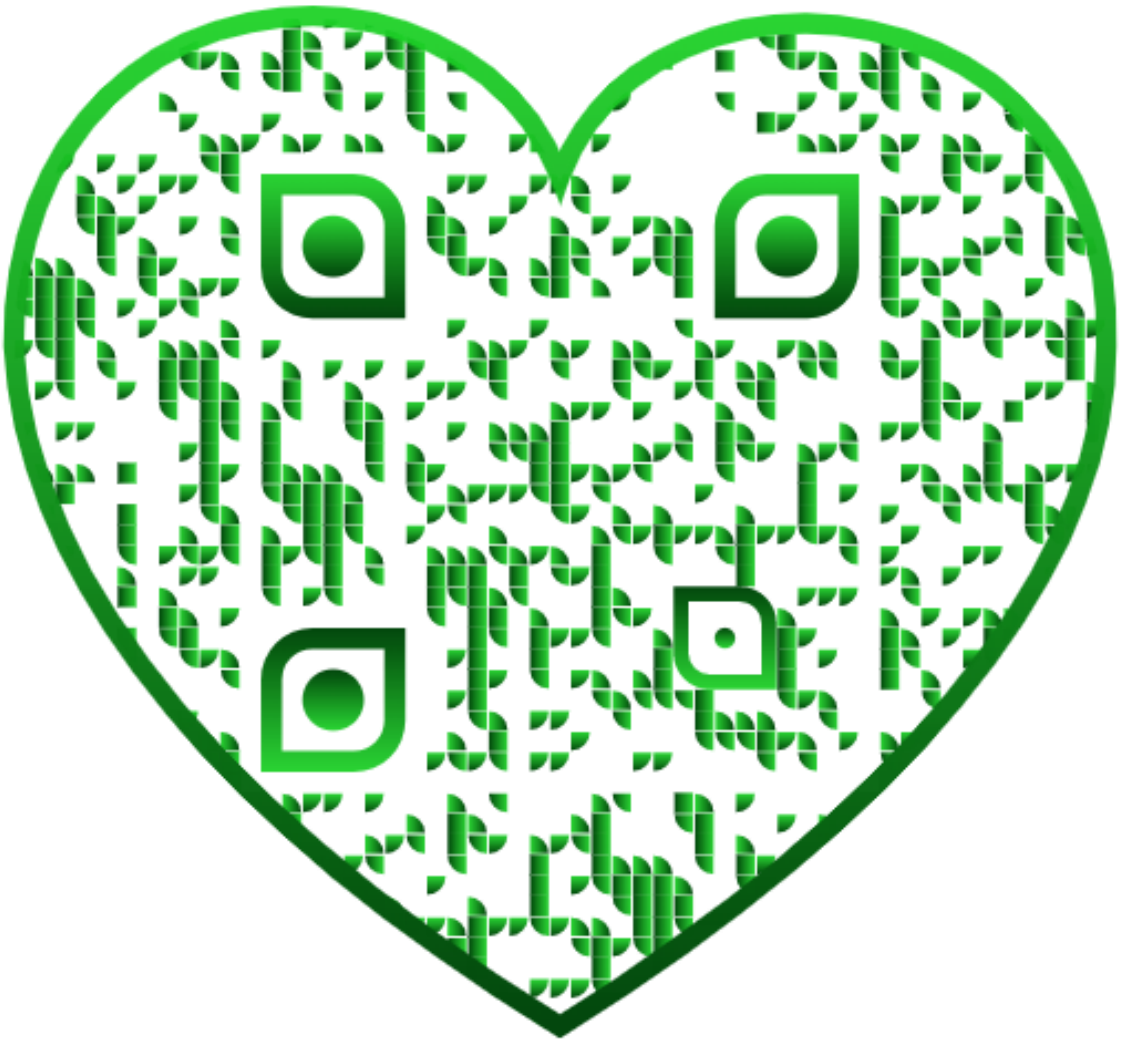

A ÓPERA



Capítulo 1

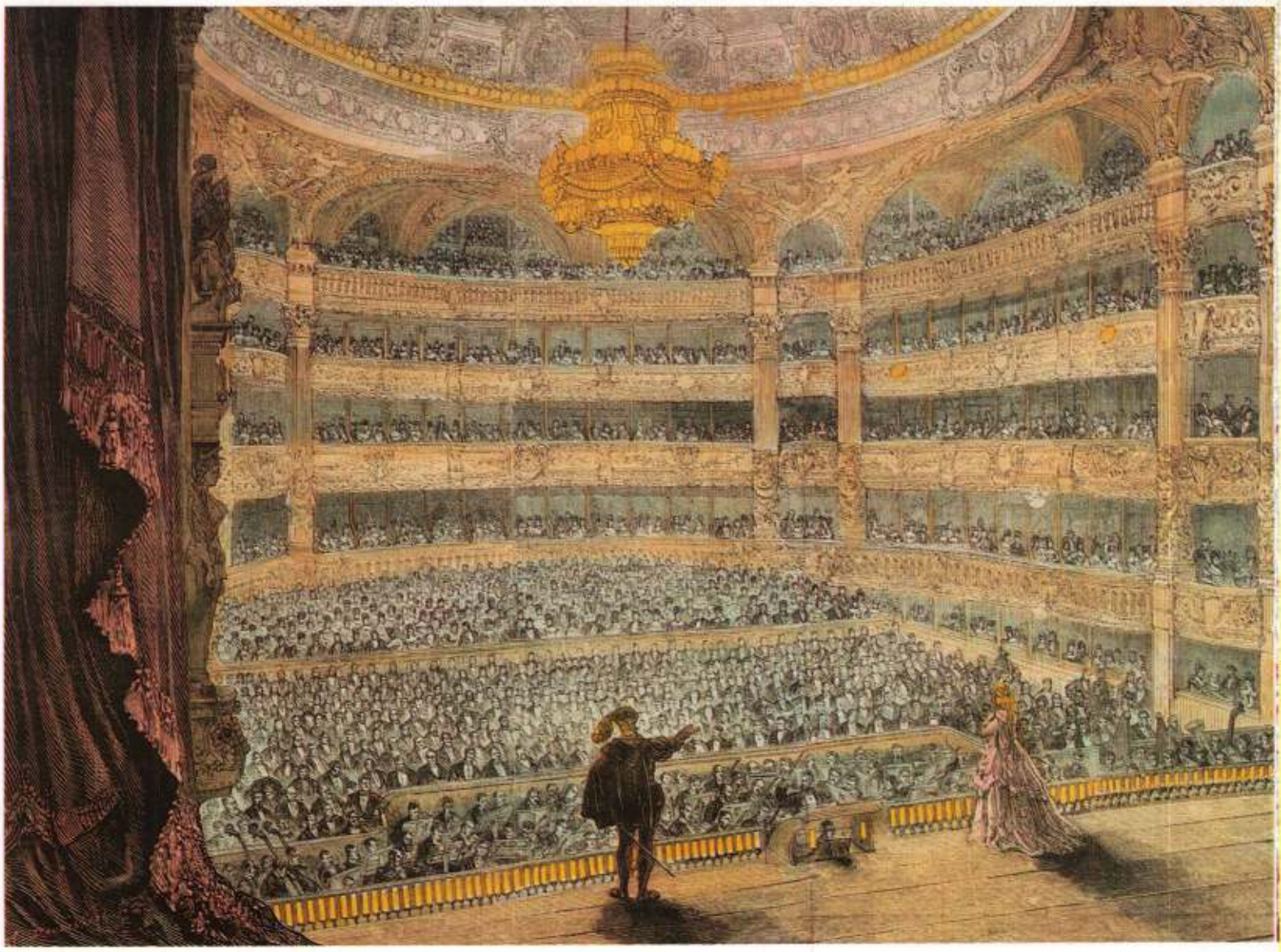
As origens da ópera

Costuma definir-se a ópera como um drama total ou parcialmente musicado, mas a história do gênero é tão complexa que exige que esta definição seja desenvolvida e, até certo ponto, modificada. Em primeiro lugar, o drama operático é, em regra, diferente do teatro falado; é raro que o texto de uma ópera — geralmente conhecido por «libreto» — seja mesmo de um drama, em prosa ou em verso. Em segundo lugar, uma parte substancial deste texto pode ser declamada, aparecendo então a música entre extensos diálogos falados.

Contudo, a natureza da ópera é ser representada num teatro, pelo que, em suma, e em grande medida, é «dramática». Além disso, a música deve ser parte essencial da mesma; nos casos em que a música pode ser omitida sem alterar totalmente a natureza da peça, esta converte-se numa obra com música de cena (como *A Arlesiana,* de Daudet-Bizet, ou o *Peer Gynt,* de Ibsen, com música de Grieg).

Tipos de óperas

Ao longo da sua história, a ópera foi-se subdividindo num certo número de tipos. Nos primeiros tempos — princípios do século XVII —, era em geral conhecida como «fábula em (ou para) música» e estava cheia de elementos simbólicos e sobrenaturais. Um século depois, predominou a chamada «ópera séria», que se distinguia da tragédia pelo imprescindível final feliz *(lieto fine)* dos seus argumentos, embora muitos deles contivessem elementos trágicos. Em contrapartida, estes não apareciam na «ópera-bufa», que adotou esta denominação cerca de 1730 e que implicava menos o conceito de «cômico» do que o de «doméstico», que se relacionava com a vida da burguesia e das classes inferiores e se opunha às peripécias das personagens heróicas e nobres da «ópera séria». Por outro lado, sua música era menos elaborada. A partir desta idéia original, desde o ano de 1750, aproximadamente, a «ópera-bufa» foi incorporando elementos mais sé-



Mary Evans Picture Library

Roger Sintes/Salmer

Em cima: uma cena de A Ópera do Mendigo, *de John Gay, cujas personagens pertencem aos* bas-fonds *de Londres. Com suas toadas fáceis e populares, adaptadas por Christopher Pepusch, a obra iniciou uma época em que a «ópera balada» gozou da preferência do público. Estreada em 1728, foi o êxito teatral mais notável do século e, exceto nos reinados da rainha Vitória e de Eduardo VII, durante os quais foi considerada «imprópria», esta ópera continuou sendo muito popular.*

A companhia de ópera de Paris, cujo nome foi variando ao compasso dos acontecimentos políticos, chamou-se, desde 1814, Academia Real de Música, exceto durante o período dos Cem Dias. Desde 1821, teve o seu próprio teatro, construído por Debret. Este edifício, destruído em 1873, foi substituído pelo atual edifício da Ópera de Paris, então denominado Palais Garnier, em homenagem ao seu construtor. À esquerda: gravura que mostra um momento do espetáculo inaugural, que se realizou a 5 de janeiro de 1875.

rios, tanto na intriga do argumento como no tratamento das personagens.

Como esta evolução se deu em Itália, foi a língua italiana a empregada em todos os casos, fosse qual fosse o lugar da representação. Mas como fora de Itália este monopólio linguístico tendia a reduzir a audiência às pessoas que conheciam aquela língua, fizeram-se diversas tentativas para utilizar as línguas vernáculas. O primeiro deles derivou no desenvolvimento da chamada «ópera balada», criada em Inglaterra por John Gay e Christopher Pepusch com *The Beggar's Opera* («A Ópera do Mendigo»). Esta variante do gênero possuía fortes elementos satíricos, que foram cedendo o lugar a temas mais sentimentais. Todavia, persistiam os diálogos falados e, na parte musical, abundavam os temas populares (que procediam de uma grande variedade de fontes e não somente de melodias «tradicionais» ou «folclóricas»).

Estas características passaram para a *opéra comique* francesa, que adotou postulados idênticos. Por seu turno, o exemplo francês foi seguido pelos alemães no *singspiel,* em Viena considerado, numa época de nacionalismo exacerbado, como a origem da ópera, e que, de acordo com este conceito, foi adquirindo um caráter cada vez mais sério, se bem que mantendo sempre diálogos falados.

As guerras napoleônicas fortaleceram os pontos de vista chauvinistas e, embora em Inglaterra a «ópera balada» tivesse desaparecido praticamente, tanto em França como na Alemanha a ópera vernácula adotou características mais sérias e afirmou-se até chegar a substituir a ópera italiana como gênero predominante. A exceção consistiu na preferência que o próprio Napoleão sentia por esta o que o levou a promover a reabertura do Teatro Italiano de Paris, que se inaugurou em 1801 com uma ópera de Marcos Portugal, e a favorecer compositores como Spontini. Este músico converteu a ópera séria numa diversão espetacular, onde o drama era realçado por uma elaborada cenografia e a música pelo uso de uma ampla orquestra.

Este espetáculo, chamado *grand opéra,* tornou-se o gênero

Museum Geschichte der Stadt, Leipzig

À esquerda: um desenho a sépia, realizado por Tischbein depois da estréia de Tannhäuser, *a 19 de outubro de 1845, no qual aparecem Wilhelmine Schröder, no papel de Vênus, e Joseph Tichatschek, no de Tannhäuser. No estilo tradicional da ópera do século XIX, o tema desta obra de Wagner inclui figuras históricas da mais antiga tradição poético-musical alemã.*

característico da Ópera de Paris, teatro em que as obras eram na totalidade cantadas, em oposição à Ópéra Comique, onde se conservavam os diálogos falados. Peças como *Carmen,* de Bizet, ou *Fausto,* de Gounod, que tinham partes faladas, mudaram o seu gênero ao converter esses diálogos em recitativos com música, passando então a ser consideradas *grand opéra*.

Quando a ópera cômica deixou de ser «cômica», consolidou-se uma forma mais frívola: a «opereta», que denotava com freqüência intenções satíricas, tanto no argumento como na música, esta claramente popular e melódica.

Para suas obras da maturidade, Wagner preferiu a denominação de «drama musical» à de «ópera»; mas, na prática, suas obras apresentavam todas as características da ópera clássica, se bem que sua forma seja original em muitos aspectos. Sua música é contínua, continuidade que é realçada pela orquestração, baseada em temas capazes de ser repetidos e desenvolvidos. O drama é nelas extremamente simbólico, embora compreensível em termos convencionais de personagens, e, como em quase todas as óperas do século XIX, não faltam as grandes cenas para exibição dos cantores. No século XX, o elevado custo dos espetáculos operáticos favoreceu a ruptura com as convenções clássicas do gênero e a criação de novos tipos «associados». A «ópera de câmara» só necessita de uma pequena orquestra — às vezes, formada exclusivamente por solistas (como nas óperas que Benjamim Britten escreveu para o English Opera Group) —, o seu elenco é reduzido e não precisa de coros. Por sua vez, o «teatro musicado» é uma forma bastante vaga, que admite todo o tipo e natureza de discursos, mas que, em geral, prefere uma ação teatral relativamente restrita à narração de uma longa história e o uso de meios modernos para a encenação e a música. A definição destes subgêneros não exclui a combinação de elementos próprios de vários deles. Já Mozart misturara com freqüência os estilos e convenções da ópera séria, da ópera cômica e do *singspiel* (como em *A Flauta Mágica*) e Beethoven, no *Fidélio,* adaptou elementos da ópera cômica e da ópera séria ao *singspiel*.

Museum de Munique/Arquivo Salvat

Uma das obras típicas de Lucas Cranach, o Velho, intitulada A Idade Dourada, *que se reproduz à direita e que assinala um dos momentos culminantes da simbologia do nu, pode assumir o espírito daqueles* intermezzos *nos quais se tentava explicar conceitos alegóricos durante as representações teatrais com música, muito populares depois de 1500.*

Origens

Mesmo as próprias origens da ópera mergulham as suas raízes em gêneros amplamente díspares. A primeira peça que se conhece como drama sério com música é *A Fábula de Or-*

feu, de Angiolo Poliziano, que se representou em Mântua, em 1480, provavelmente por ocasião de um banquete dado pelo cardeal Gonzaga na terça-feira de Carnaval. É uma obra simples e breve, que inclui elementos das *Éclogas* de Virgílio. Muito provavelmente, o actor que representava o papel de Orfeu devia ser um homem famoso pela sua habilidade para cantar e acompanhar-se a si próprio com a lira *da braccio.* Dado que suas canções eram quase com certeza improvisadas, à maneira dos *strambotti* italianos (um gênero de poesia musicada popular nos séculos XV e XVI), a obra deve ter sido uma espécie de diálogo cantado com acompanhamento. Peças deste tipo, com freqüência adaptações de textos de autores clássicos, converteram-se, cerca do ano 1500, em diversão cortesã. Geralmente, estavam divididas em cinco atos estruturados em diversos quadros.

Outra tradição de obras com música é a formada por um tipo de comédias que descreviam as condições da vida da época, tal como se faz em *La Cassaria,* de Lodovico Ariosto. Esta peça foi representada em Ferrara, com uma cenografia que mostrava casas, igrejas e jardins. Era costume incluir nestas obras canções populares, na sua maioria estróficas e relativamente simples, que bem podiam ter sido cantadas na rua. Também se executavam danças, como a mourisca. Utilizações extremamente realistas da música deparavam-se por

exemplo, nas cenas de igreja, onde um coro e um solista representavam, respectivamente, o coro dos fiéis e o sacerdote.

Nos entreatos destas obras era costume intercalar *intermezzos*, espécie de quadros vivos por meio dos quais se procuravam ilustrar certos conceitos alegóricos, como «A música das esferas» ou «As idades do homem». Os fatos maravilhosos que estas cenas costumavam representar eram acompanhados e comentados com canções, peças corais (por vezes, madrigais), sinfonias instrumentais e danças, em todos os casos com muitos artistas em cena. O caráter do *intermezzo* refletia-se na instrumentação: trombones para as cenas infernais, flautas para as celestiais. Cerca dos finais do século XVI, os cantores que intervinham nestes quadros vivos eram com freqüência grandes virtuoses, especialmente em Florença. Embora, em geral, estes *intermezzos* não tivessem qualquer relação com a obra, existiam por vezes conexões com a idéia ou com o tema, e, como não havia telão nem zona do proscênio, a divisão entre a peça e o *intermezzo* devia parecer, por vezes, muito confusa.

Uma terceira fonte para as origens da ópera consiste nas discussões teóricas acerca da natureza da música grega, que os humanistas florentinos mantiveram na segunda metade do século XVI. Em primeiro lugar, estabeleceram (por obra de Girolamo Mei e Vincenzo Galilei) que a música grega era essencialmente monofônica; de acordo com isso, fizeram-se várias tentativas de criar uma música monofônica acompanhada de alaúde ou cravo, à maneira das composições de câmara publicadas em *Le Nuove Musiche* (1602), de Giulio Caccini. Esta obra constava de um conjunto de canções, algumas das quais estróficas, denominadas «árias». Uma teoria posterior, defendida pela Camerata Bardi ou Fiorentina, afirmava que a tragédia grega era cantada na sua totalidade ou, como escreveu Emilio de' Cavalieri na obra *La Rappresentazione di Anima e di Corpo*, «posta em música [...] para recitar cantando». Isto não significava que fosse cantada com ritmo de conversa, à maneira dos recitativos posteriores, mas sim que era cantada de forma contínua, sem intervenções faladas. Das muitas interpretações deste conceito é de salientar a de Jacopo Peri, membro do círculo Bardi. Dizia este que a tragédia grega se representava com uma «harmonia que ultrapassava a da fala ordinária, mas que permanecia suficientemente longe da melodia da canção para constituir uma forma intermédia» (prefácio de *L'Euridice*, traduzido por Strunk).

Primeiras tentativas

Estas são, pois, as raízes da ópera. As primeiras abordagens do gênero foram feitas pelo grupo florentino, com o poeta Rinuccini como fornecedor de textos e Peri e Caccini como compositores; ambos os músicos partiram da experiência e das teorias de Cavalieri, cuja *Rappresentazione* é mais um oratório ou drama sacro, que recorre a meios operáticos, do que uma verdadeira ópera. *Dafne*, de Peri, foi estreada em 1598, e *L'Euridice*, que foi musicada independentemente por Peri e por Caccini (este último proibiu os seus alunos de cantarem a música de Jacopo Peri), subiu à cena em 1600, por ocasião do casamento de Maria de Médicis com Henrique IV

Museu Médicis, Florença/Bulloz

LE MVSICHE
DI IACOPO PERI
NOBIL FIORENTINO
Sopra L'Euridice
DEL SIG. OTTAVIO RINVCCINI
Rappresentate Nello Sposalizio
della Cristianissima
MARIA MEDICI
REGINA DI FRANCIA
E DI NAVARRA
IN FIORENZA
APPRESSO GIORGIO MARESCOTTI.
M D C.

Arquivo Salvat

Quadro de Jacopo Chimenti (esquerda), que representa o casamento por procuração entre Maria de Médicis e Henrique IV de França. Por esta ocasião, representou-se em Florença a obra de Jacopo Peri L'Euridice. *Em cima: capa da primeira edição desta obra.*

À direita: Frederico II Gonzaga com um cachorro, o mais soberbo retrato que Ticiano pintou para a casa de Mântua. Monteverdi foi maestro di capella *deste ducado, onde, em 1607, se estreou sua ópera* L'Orfeo.

de França. A partitura de *Dafne* perdeu-se, mas as de *L'Euridice,* tanto na versão de Peri como na de Caccini, conservam-se. A partir da análise das mesmas, torna-se claro que, seguindo a tradição derivada de Angiolo Poliziano, o drama foi concebido em termos de pastoral com um apropriado final feliz ou *lieto fine;* o espetáculo incluía *intermezzos* e outras distrações independentes da história principal; as idéias florentinas de «recitar cantando» dominaram o pensamento de ambos os compositores, de modo que o conjunto instrumental é pequeno e seu elemento predominante é o contínuo, confiado a instrumentos de corda (alaúde ou cravo). A linha vocal difere nos dois compositores: enquanto Peri mostra uma especial aptidão para fazer ressaltar os pormenores do texto, Caccini distingue-se nas canções ou peças líricas, à maneira de Le Nuove Musiche. Peri, em particular, caracteriza-se pelo uso de harmonias pouco habituais e a variação da linha melódica como meio de reforçar o realismo da ação dramática. Nenhum dos dois compositores usou o coro com freqüência, nem abundam na sua música passagens escritas para conjuntos, já que a inteligibilidade das palavras era uma das suas preocupações fundamentais. O resultado, em ambos os casos, traduz-se na criação de uma atmosfera de uma grande pureza, mas pouco emotiva; talvez por isso, o gênero não chegou a consolidar-se em Florença.

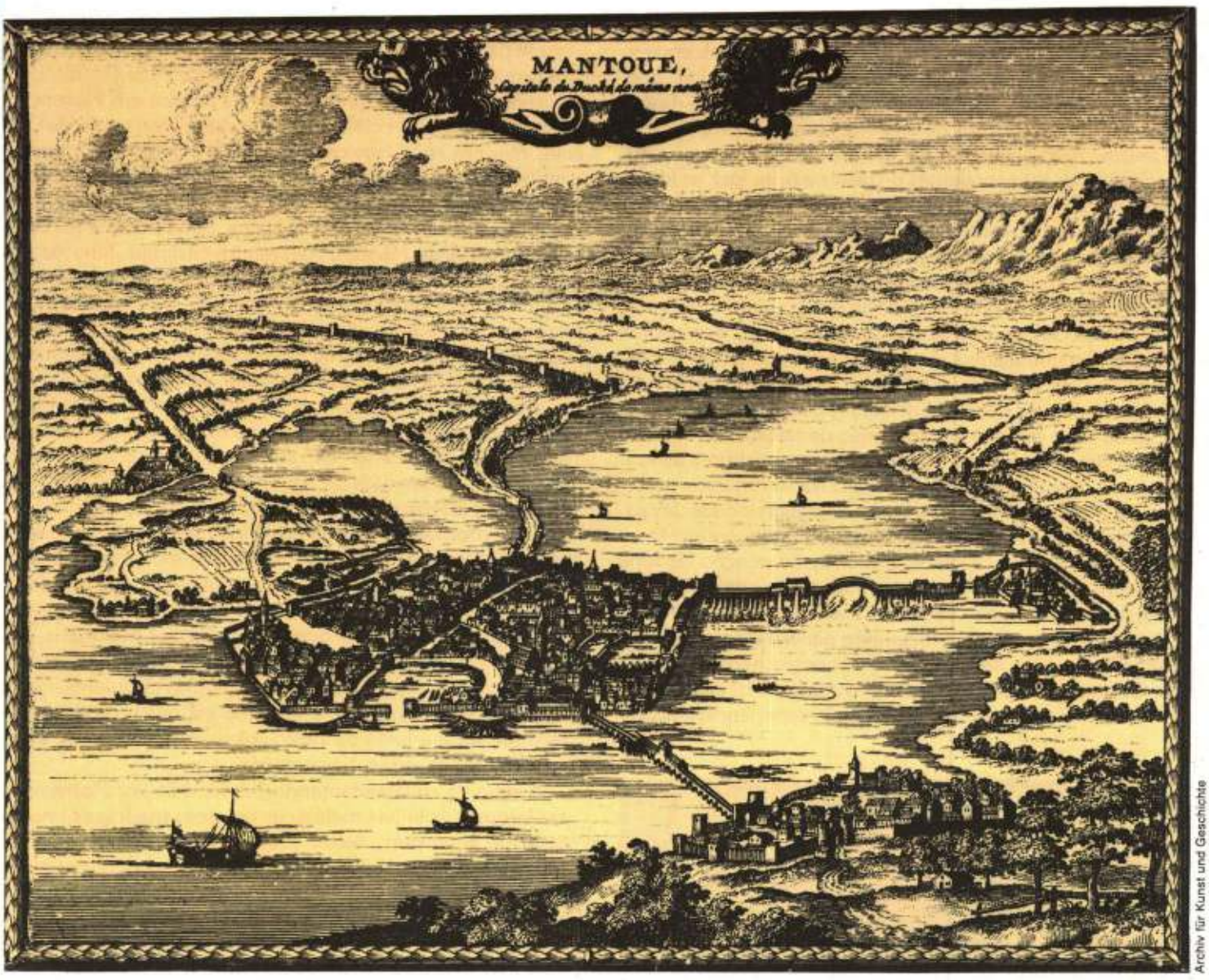
E a verdade é que este incipiente gênero poderia até ter desaparecido por completo se não tivesse chegado à corte dos Gonzagas, em Mântua, onde o *maestro di capella* era Monteverdi. Este músico genial tinha já experiência da composição de peças de tipo pastoral e na criação de bailados quase de certeza interveio ativamente nos arranjos musicais da produção de Battista Guarini *Il Pastor Fido* (1598). É inclusive possível que tivesse visto *L'Euridice* em Florença e seguramente conhecia a música tanto de Peri como de Caccini. Mas em 1607, ano em que foi representado *L'Orfeo,* era também um dos mais famosos compositores de madrigais da sua época e um homem para o qual a teoria estava subordinada a considerações práticas. Seu libretista foi o oficial da corte de Mântua, Alessandro Striggio, filho de um compositor, o qual seguiu durante a maior parte da peça as convenções próprias das obras pastorais, mas aproximou-se da tragédia grega ao eliminar o final feliz. A obra terminava com a destruição de Orfeu pelas Bacantes, mas esta inovação foi rejeitada no dia da estréia; por isso, o final trágico está impresso no libreto e o final feliz na partitura. Há também elementos próprios dos antigos *intermezzos,* especialmente na cena do Hades no terceiro ato, escrita para um grande conjunto de instrumentos de sonoridades diferentes, como se usava nos *intermezzos.* Abundam também em *L'Orfeo* sinfonias e *ritornellos,* e os diversos instrumentos que fazem o contínuo — desde o cravo até diferentes tipos de órgão — sublinham os elementos da ação. Monteverdi deu aos coros mais importância do que os seus contemporâneos, escrevendo para eles trechos que são autênticos madrigais, embora de textura homofônica simples. A música solística é igualmente variada; há algumas melodias populares, mas o método predominante é a variação estrófica, na qual o intérprete varia a linha de canto sobre um desenho de baixo repetido (e, às vezes, harmônico).

Museu do Prado, Madrid/Arquivo Salvat

A idéia de «recitar cantando», defendida por Monteverdi, faz lembrar as linhas melódicas dos seus madrigais imediatamente anteriores, declamatórios não só no uso de notas repetidas, mas também nos seus intervalos pouco habituais. A harmonia chega a ser muito discordante, de acordo com as necessidades expressivas.

A parte mais conhecida de *L'Orfeo* é a *preghiera* (prece), súplica que o protagonista tem de pronunciar para atravessar o Hades; é uma peça muito elaborada, que exige do cantor o máximo dos seus recursos. A grande conquista de Monteverdi consistiu em organizar a música em pautas muito extensas (parte do primeiro ato foi construída como um palíndromo), sublinhando os elementos emocionais do drama. *L'Orfeo* tem um poder expressivo muito maior do que o dos seus antecessores florentinos, embora seja necessário sublinhar que praticamente não há em toda a obra qualquer caracterização. Só Orfeu é uma personagem com substância, mas até ele é mais um símbolo do que um ser humano. Nem sequer há muita ação nesta obra, já que as contigências fundamentais da intriga, como a morte de Eurídice, sucedem fora da cena, segundo as normas da antiga tragédia grega. O poder emotivo da obra reside na criação da atmosfera e no caráter mutável das personagens.

Um passo em frente na consecução de um drama mais humano é dado por *L'Arianna,* composta por Monteverdi um ano depois. Ainda que a partitura se tenha perdido, tanto o libreto como o fragmento que sobreviveu e constitui a primeira cena de ópera conhecida — o *Lamento d'Arianna* — demonstra que o êxito da obra se deveu à representação da heroína na sua dor pela perda de Teseu. O «Lamento» foi escrito como um *arioso* derivado do estilo madrigalesco do compositor e o seu poder sugestivo foi retomado na descrição da primeira representação da obra em Mântua, feita pelo



Archiv für Kunst und Geschichte

Em cima: a cidade de Mântua numa gravura de 1729, quando sob o domínio dos Habsburgos. Desde 1328, em que começou o senhorio dos Gonzagas, cujo ramo principal se extinguiria no século XIV, Mântua foi um grande núcleo cultural e comercial. Nos inícios do século XVII, a nascente ópera, revitalizada por Monteverdi, teve ali o seu centro de irradiação.

cronista da corte: «Em tudo pareceu admirável o lamento de Arianna sobre os escolhos, abandonada por Teseu; este trecho foi representado com tanto sentimento e modos tão piedosos que foi impossível encontrar um ouvinte que não se enternecesse, nem houve uma dama que não vertesse uma lágrima por aquele pranto.»

Como este ato se desenrolou perante uma audiência seleta, reunida para celebrar um casamento principesco, seu êxito fez que esta ópera ultrapassasse os círculos intelectuais florentinos e passasse para um mundo mais amplo; graças a isso, o gênero sobreviveu, num tempo em que poderia muito bem ter desaparecido lentamente.

Primeiras irradiações

De qualquer modo, o gênero operático só se consolidou definitivamente muitos anos depois. Os festivais mais importantes, que se realizavam por ocasião de casamentos ou nascimentos reais, eram celebrados predominantemente por meio de dramas com *intermezzos.* Todavia, cerca de 1620, Roma começou a sentir um grande interesse pela ópera, interesse que duraria uns vinte anos. As peças operáticas eram representadas nos palácios dos cardeais (especialmente nos da família Barberini); os argumentos destas obras, afastados dos temas pastoris e mitológicos, aproximavam-se da hagiografia *(Sant Alessio, Santa Teodora)* e, devido à influência que exerciam na altura em Roma os gostos hispano-napolitanos, da comédia. Contra o reduzido número de personagens de *L'Orfeo,* a ópera romana apresentava grandes elencos; em vez de um argumento unificado, incluía diversas linhas de enredo e, no que tinham sido até então histórias essencialmente sérias, introduzia figuras cômicas. Do mesmo modo, a influência da comédia refletiu-se no maior número de canções ou cenas, enquanto o coro aumentou notavelmente de volume e importância, em especial nas óperas de tema religioso.

De Roma, a ópera começou a difundir-se. Chegou a Veneza, em 1637, graças a um empresário e alguns cantores até então fixados em Roma. O compositor romano Luigi Rossi levou-a depois para a corte francesa, onde se infiltrara como protegido de Mazarino; passado um certo tempo, convertia-se no gênero favorito de Paris. □

Claudio Monteverdi

Monteverdi, que seria considerado o grande precursor da ópera moderna, nasceu em Cremona, a 15 de maio de 1567. Seu pai, Baldassare Monteverdi, era um barbeiro que exercia a medicina e mal podia sustentar com dignidade a família, formada por mulher, Maddalena Zignani, e três filhos (dois moços e uma moça). A morte prematura da mãe, ocorrida em 1576, aumentou logicamente as preocupações do chefe de família, que teve de se ocupar pessoalmente da educação dos seus três pequenos descendentes.

Os jovens Claudio e Giulio Cesare Monteverdi cresceram sob a proteção do augusto edifício da catedral de Cremona, em cuja praça funcionava a barbearia paterna. O *maestro di capella* da igreja, Marc'Antonio Ingegneri, ganhou afeto por ambos e tomou a seu cargo, a título particular, a educação musical dos mesmos. Muito em breve se deve ter espantado perante a desconcertante precocidade de Claudio, que se tornou rapidamente um bom intérprete de viola de arco, um excelente aluno de contraponto e um ativo compositor. Da imaginação do rapaz brotavam motetos, madrigais e canções como a água de uma fonte. Em 1582, a casa Gardana de Veneza publicou uma coleção de motetos do compositor Claudio Monteverdi, que na altura contava 15 anos de idade.

Naquela época, Baldassare Monteverdi casara em segundas núpcias (enviuvaria de novo) e conseguira que as autoridades lhe reconhecessem o título de *dottore*. Por seu turno, Claudio procurava horizontes novos e mais amplos para seu futuro de músico. Em 1589 foi morar em Milão, com pouco êxito; mas em 1590 mudou-se para Mântua, onde obteve o primeiro trabalho estável como músico na corte da família Gonzaga. O duque de Mântua, Vincenzo, reunira uma pequena orquestra de instrumentistas muito competentes e Claudio passou a fazer parte da mesma, na qualidade de *suonatore di vivuola.* Nem por isso deixou de compor; suas obras deste período eram, em geral, integradas no repertório do conjunto. Por aquela altura, já suas audácias harmônicas provocavam protestos; contudo, o jovem músico era apreciado e até admirado pela maioria. O próprio duque demonstrava por ele grande afeto pessoal e levava-o consigo, mesmo nas campanhas militares. Este êxito social não impediu Monteverdi de aperfeiçoar sua formação; teve lições do *maestro di capella* da corte de Mântua, Giaches de Wert, de cujo valor sabemos pela gratidão que o aluno demonstrou sempre pelo velho professor, falecido em 1596.

Monteverdi contraiu matrimônio em 1599, aos 32 anos, com a jovem Claudia de Cattaneis, membro do coro da corte. Daquela união nasceriam três filhos: Francesco (1601), Leonora (1603), que morreu pouco depois de nascer, e Massimiliano (1604).

No ano de 1600, uma autoridade musical da época, Giovanni Maria Artusi, atacou formalmente Monteverdi pelas suas audácias harmônicas, mas isso não impediu que em 1601 este fosse nomeado *maestro di capella* da corte. Se bem que a vida familiar e as obrigações próprias do seu novo estado e cargo tivessem reduzido, durante alguns anos, a atividade criadora do músico, de 1607 em diante iniciou-se uma fase de grande intensidade. Após a publicação do seu *Quinto Livro de Madrigais,* lançou-se a escrever a primeira ópera, gênero do qual seria mestre indiscutível. *L'Orfeo* estreou-se com grande êxito, em Mântua, em fevereiro de 1607.

Em setembro desse ano, a morte de sua mulher fez Monteverdi mergulhar numa profunda tristeza, mas em breve começou a trabalhar numa nova ópera, *L'Arianna,*

Embaixo: retrato de Claudio Monteverdi. Compositor precoce e fino intérprete de viola de arco, Monteverdi foi um dos criadores mais estimados da sua época e passou à história da música como o iniciador indiscutível da ópera moderna.

Conservatório S. Pietro a Maiella, Nápoles/Titus

cuja música se perdeu, exceto o célebre «Lamento». Esta obra não se pôde estrear na data prevista devido à morte da cantora que ia representar o papel principal, Caterina Martinelli, a quem Monteverdi estava muito ligado por laços artísticos e afetivos. Por fim, *L'Arianna* foi estreada em maio de 1608, no casamento de Francesco Gonzaga.

Nesse mesmo ano, Monteverdi, profundamente afetado por certas ofensas recebidas na corte de Mântua, regressou à sua Cremona natal, onde viveu um tempo com o pai, que casara pela terceira vez. Depois de ter visitado Roma, a fim de assegurar a admissão de seu filho mais velho no Seminário, e Veneza, para supervisar uma edição da sua música eclesiástica, regressou a Mântua. Mas o duque Vincenzo falecera e o seu sucessor, Francesco, despediu-o, em 1612. Um ano depois, o músico obtinha a nomeação de *maestro di capella* da Catedral de S. Marcos, de Veneza.

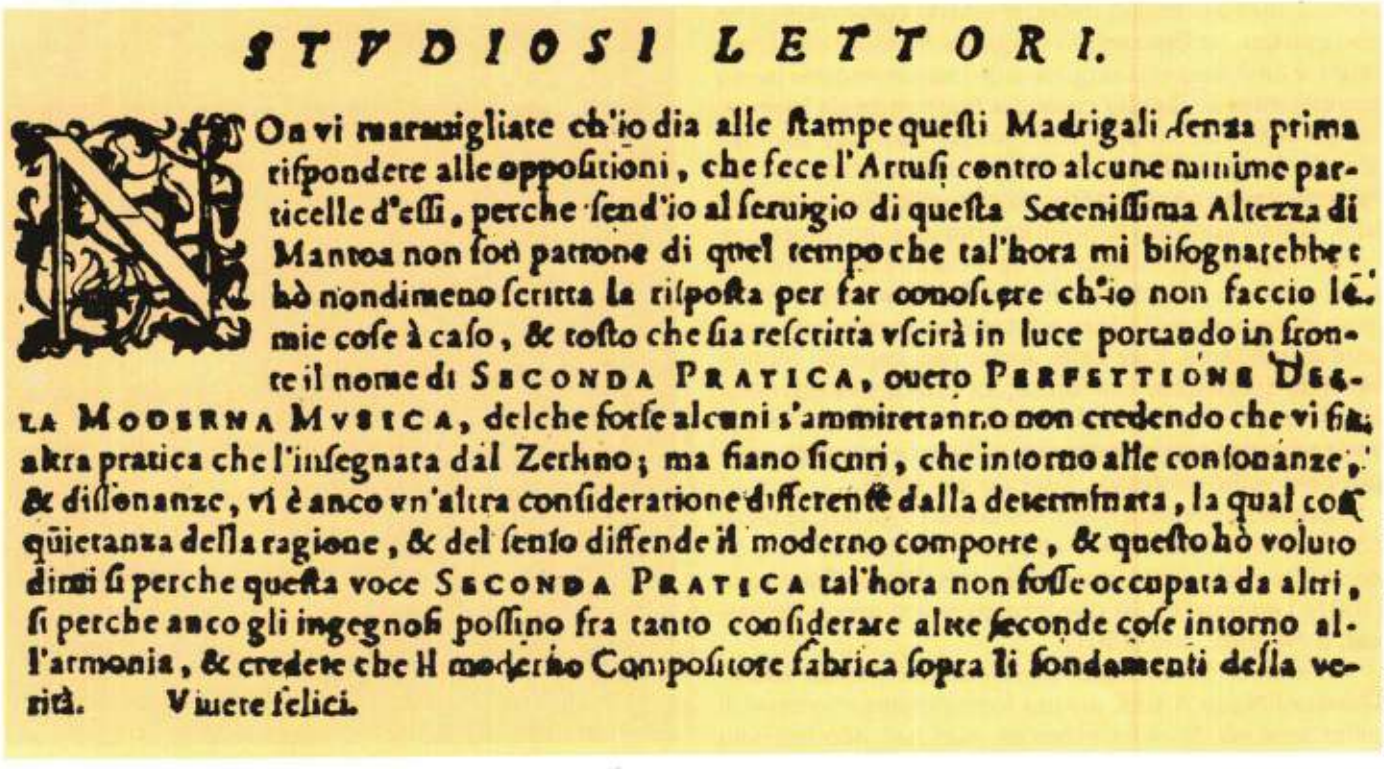
De acordo com as responsabilidades do seu novo cargo, Monteverdi escreveu especialmente obras religiosas nos anos subseqüentes; mas a corte de Mântua, que não queria perder o contato com seu antigo músico, encomendou-lhe vários trabalhos de outro gênero (bailados e óperas). Monteverdi satisfez estas encomendas, mas rejeitou em termos duros a oferta que o novo duque, Ferdinando, lhe fez para regressar a Mântua.

Inovador infatigável, Monteverdi escreveu desde 1587, data em que aparece o Livro I de Madrigais a Cinco Vozes, *até 1638, ano de edição dos seus* Madrigais Guerreiros e Amorosos, *oito livros com peças deste gênero. Embaixo, Prólogo do seu* Livro V de Madrigais, *onde aparece já a noção de tonalidade moderna, a qual produziu uma ruptura com a linguagem anterior.*

Durante aqueles anos, Monteverdi teve de se ocupar da sorte de seus filhos. Francesco, sereno e formal, ingressou na ordem carmelita e distinguiu-se como cantor; mas Massimiliano, o mais novo, inquieto e mais parecido com seu avô Baldassare, foi preso por ler e difundir livros proibidos. O músico moveu suas influências e conseguiu libertá-lo; por sua vez, o jovem chegou a ser um prestigioso médico na cidade de Cremona.

No sereno decurso dos seus anos como *maestro di cappella,* Monteverdi não perdeu a capacidade criativa: óperas, missas e obras da mais diversa natureza saíram constantemente da sua inventiva. De 1630 em diante, iniciou a tarefa de recopilar e ordenar sua produção; eram anos difíceis, em que Mântua foi destruída e saqueada pelas forças imperiais e Veneza sofreu uma das suas terríveis e cíclicas epidemias. Com 65 anos, Monteverdi tomou o hábito. Trabalhava então num livro de teoria musical, que não chegou a concluir. Sua vida criadora parecia ter terminado. E, no entanto, aquela que é talvez sua melhor obra estava ainda por compor. De 1640 em diante, o músico lançou-se numa febril atividade criadora, na qual o seu gênio alcançou uma feliz culminação. É desse período final a ópera *L'Incoronazione di Poppea,* considerada a melhor de todas as que escreveu. O seu talento criador demonstrava-se, definitivamente, mais poderoso do que o tempo e do que qualquer decadência.

Pressentindo, sem dúvida, seu fim, o músico regressou por um breve período a Cremona, talvez para evocar sua distante infância na praça da catedral. De regresso a Veneza, faleceu quase imediatamente e foi enterrado na Igreja dei Frari. Uma placa comemorativa recorda que ali jaz um dos músicos mais influentes e geniais de todos os tempos. ■



STVDIOSI LETTORI.

NOn vi marauigliate ch'io dia alle ſtampe queſti Madrigali ſenza prima riſpondere alle oppoſitioni, che fece l'Artuſi contro alcune minime particelle d'eſſi, perche ſend'io al ſeruigio di queſta Sereniſſima Altezza di Mantoa non ſon patrone di quel tempo che tal'hora mi biſognarebbe: hò nondimeno ſcritta la riſpoſta per far conoſcere ch'io non faccio le mie coſe à caſo, & toſto che ſia reſcritta vſcirà in luce portando in fronte il nome di SECONDA PRATICA, ouero PERFETTIONE DELLA MODERNA MVSICA, delche forſe alcuni s'ammiraranno non credendo che vi ſia altra pratica che l'inſegnata dal Zerlino; ma ſiano ſicuri, che intorno alle conſonanze, & diſſonanze, vi è anco vn'altra conſideratione differente dalla determinata, la qual con quietanza della ragione, & del ſenſo diffende il moderno comporre, & queſto hò voluto dirui ſi perche queſta voce SECONDA PRATICA tal'hora non foſſe occupata da altri, ſi perche anco gli ingegnoſi poſſino fra tanto conſiderare altre ſeconde coſe intorno all'armonia, & credere che il moderno Compoſitore fabrica ſopra li fondamenti della verità. Viuete felici.

Archiv für Kunst und Geschichte

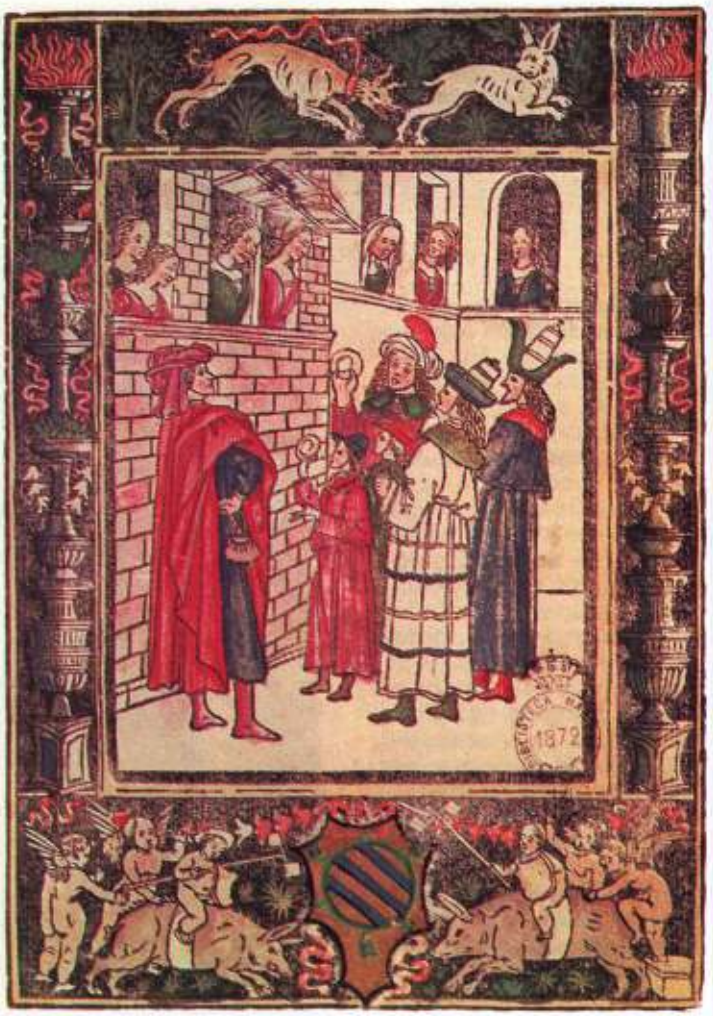
Capítulo 2

Análise de «L'Orfeo», de Monteverdi

Desde muito cedo se reconheceram as numerosas e variadas possibilidades artísticas da combinação de poesia e música. Qualquer relato poético, por mais claramente formulado que esteja, é suscetível de múltiplos matizes, de modo que são com freqüência possíveis diversas interpretações. A música desconhece uma expressão concreta, e, no entanto, logo desde seus mais recuados começos, foi capaz de emocionar os homens, de os comover, os alegrar e estimular. Estes efeitos da música foram sempre sentidos como algo mágico, pelo que em todas as religiões é uma parte importante do culto. É pois compreensível que, desde os tempos mais remotos, os poetas se tenham servido destas possibilidades e tenham representado suas obras cantando. Em algumas culturas, cantor e poeta significam uma e a mesma coisa. As epopéias, e talvez os dramas, devem imaginar-se representados cantando.

Na civilização cristã ocidental da Idade Média e do começo da Idade Moderna, a poesia e a música não estiveram tão intimamente relacionadas. Nas baladas, virelais e motetos dos séculos XIII ao XV, escritos para várias vozes e extremamente complicados, a música sobressai em primeiro plano, enquanto é freqüente quase não se entender o texto. Mais tarde, no alto Renascimento, foi tal o entusiasmo que se experimentou pela poesia grega antiga que se esteve prestes a voltar à antiga recitação, não obstante desta apenas se ter uma vaga idéia. Assim, cerca de 1600, surgiu um estilo musical novo: o recitativo, a monodia, o concerto vocal. Tratava-se única e exclusivamente de reproduzir o texto da forma mais inteligível possível e com a máxima expressão. A música viu-se, então, relegada para um segundo plano, sendo sua função proporcionar uma discreta base harmônica. Em passagens de uma expressão particularmente intensa, o texto foi sublinhado com toda a clareza mediante uma interpretação musical e harmônica com frequência de grande efeito. O ritmo desta recitação seguia o das palavras, pelo que se revelava mais poderoso. Por seu turno, a poesia adquiriu maior valor do que a mera declamação.

L'Orfeo, de Monteverdi, surgiu poucos anos depois das primeiras experiências realizadas com este novo estilo dramático-recitativo. O autor do texto, Alessandro Striggio, um funcionário da corte do duque de Mântua, era amigo do compositor. Esta obra foi, pois, provavelmente, fruto de uma estreita colaboração. É a primeira ópera em que, por um lado, a poesia — de acordo com os novos ideais — teve primazia e, por outro, se empregou a música com toda sua riqueza de formas. Nesta primeira ópera de Monteverdi anunciam-se e insinuam-se já todas as formas e possibilidades que aparecerão nas óperas dos séculos seguintes: a típica abertura, a ária (inclusive com *da capo*), a canção estrófica, diversos *leitmotiven*, a instrumentação dramaticamente motivada e, é claro, o recitativo. Estas formas não foram todas criadas por Monteverdi: o que ele fez foi refundir numa só unidade todo o acervo de possibilidades musicais, tanto as mais novas como as mais antigas. Assim, esta ópera, com a qual tão brilhantemente começa o Barroco musical, é, ao mesmo tempo, a última grande obra que recolhe a abundância de formas e a rica paleta de sons da música renascentista: a orquestra que requer corresponde até ao mínimo pormenor à dos *intermezzos* que, umas décadas antes, se interpretavam nos entreatos das representações teatrais. As cenas pastoris do primeiro e do segundo atos foram compostas segundo a forma do madrigal pastoril tradicional. A nova monodia (o recitativo) foi levada por Monteverdi ao seu máximo poder expressivo, rompendo assim, sem contemplações, com certos tabus das regras da harmonia, «por amor à verdade», como sublinhou no decurso de uma discussão. A escolha do tema de Orfeu para sua primeira obra dramática é típica: como «drama grego», era apropriado ao novo estilo baseado na antiguidade e, ao mesmo tempo, revelava-se programático, já que realçava o poder arrebatador da música. Embora na primeira página da partitura impressa Monteverdi tivesse indicado a composição da orquestra, deixou, no entanto — o que era compreensível no seu tempo —, o uso destes meios ao arbítrio dos respectivos intérpretes. Esta liberdade tem duas razões. Em primeiro lugar, a composição da orquestra era diferente em cada lugar, pelo que o diretor da orquestra local devia poder adaptar cada obra às suas possibilidades particulares: reduzindo a orquestra, quando seus componentes não eram suficientes, ou empregando todos os recursos disponíveis, quando isso redundava em benefício da obra. Em segundo lugar, quase todos os instrumentistas da época eram ao mesmo tempo compositores: tratava-se, pois, em cada interpretação, de colaborar criativamente e não apenas de reproduzir um determinado texto musical.



Biblioteca Nacional, Florença/Luisa Ricciarini

É uma amostra típica do entusiasmo renascentista pela poesia cantada, a edição de Canções para Máscaras no Carnaval, *do século XVI, que se reproduz em cima; alguns dos seus textos poéticos eram de Lourenço de Médicis.*

Composição da orquestra

Em *L'Orfeo,* a orquestra divide-se em instrumentos «fundamentais» e instrumentos «ornamentais». Os fundamentais, responsáveis pela execução e harmonização da linha do baixo, são: o *chitarrone,* o alaúde, a harpa, o cravo, o virginal, o órgão e o regal. Os instrumentos ornamentais são os de sopro, os de corda e os alaúdes, desde que não to-

Uma característica obra de Claude Lorrain (1600-1682), Céfalo e Procris Reunidos por Diana *(à direita), expressa em linguagem plástica as cenas pastoris dos primeiros atos de* L'Orfeo, *de Monteverdi.*

National Gallery, Londres/Arquivo Salvat

quem o baixo. A cada uma das duas esferas desta ópera, o mundo pastoril da Trácia e o reino das sombras do Hades, Monteverdi atribuiu dois grupos principais de instrumentos: flautas, cordas e instrumentos de corda dedilhada para a esfera pastoril e cornetos, trombones e regal para o reino das sombras. A distribuição dos «instrumentos fundamentais», como acompanhamento das diversas personagens, foi deixada pelo compositor, salvo raras exceções, ao arbítrio do intérprete. Em geral, na maioria das versões, as personagens principais são sempre acompanhadas, na medida do possível, pelos mesmos instrumentos, de forma que uma espécie de caracterização sonora torna os diálogos mais compreensíveis. Assim, Orfeu é acompanhado pelos nobres sons da harpa e do órgão; os pastores, pelo do cravo, do alaúde ou do *chitarrone;* os deuses do reino das trevas, pelo regal, umas vezes sozinho, outras com trombones. Segundo as normas da época, estes instrumentos nunca deviam sobressair por meio de intervenções muito ricas ou improvisações artísticas complicadas. Sua missão era sempre servir o canto e a declamação, devendo unicamente sublinhar os textos mediante suas particulares cores sonoras, suas harmonias e combinações de notas. A fim de se poder reagir espontaneamente aos matizes dos cantores, estas partes deviam ser improvisadas.

Um dos problemas mais debatidos quanto à interpretação da música antiga é o da improvisação dos ornamentos. Na nossa opinião, é muito o que a este respeito hoje em dia se tem feito a favor da autenticidade das interpretações. Os intérpretes do contínuo realizam proezas contrapontísticas ocasionalmente artísticas, mas que só raras vezes têm êxito do ponto de vista estilístico. O contínuo nunca deve distrair a atenção dos elementos principais da música, o que tem especial aplicação nas obras do Barroco inicial. Nesta época, corriam numerosos tratados sobre a improvisação de ornamentos por parte dos cantores, mas também opiniões contemporâneas, relativas principalmente às obras de Monteverdi, que exortavam a nada acrescentar, ou em todo o caso o menos possível, ao texto musical. Na realidade, o próprio Monteverdi escreveu mais ornamentos do que qualquer outro compositor do seu tempo, pelo que é evidente que onde não escreveu nenhuns era porque não queria que se cantassem.

Monteverdi era um músico prático. Com 23 anos de idade atuou como violinista na orquestra do duque de Mântua, onde encontrou numerosos estímulos, porquanto alguns dos seus colegas eram compositores famosos (Giaches de Wert, Giovanni Gastoldi, Benedetto Pallavicino). Nas suas diversas viagens — em 1595, à Hungria; em 1599, à Flandres — teve oportunidade de ouvir outras proeminentes orquestras européias, bem como de conhecer outros compositores. Estes estímulos musicais tiveram sua expressão nos madrigais que escreveu nestes anos e, muito especialmente, nas cenas pastoris de *L'Orfeo.*

Dedicatória

Em 1601, Monteverdi foi nomeado *maestro della musica,* ou seja, diretor de música da corte. Sua *Favola in musica L'Orfeo* foi escrita para uma representação na Accademia degl'Invaghiti, que se realizou a 22 de fevereiro de 1607. Pouco depois, repetiu-a no teatro da corte e também em outras cidades, como Cremona e Turim. As duas edições de 1609 e 1615, dedicadas ao príncipe Francesco Gonzaga, são prova do extraordinário êxito da obra. A dedicatória rezava assim:

«Sereníssimo Príncipe, meu senhor e respeitado soberano:

A fábula de Orfeu, estreada sob vossa proteção, sereníssimo Príncipe, no pequeno palco da Accademia degl'Invaghiti, será agora representada no grande Teatro de l'Universo, para a dar a conhecer a um amplo público. Não há qualquer razão para a apresentar sob outro nome senão o vosso, sereníssimo Príncipe, que, qual estrela bondosa, assististes à sua estréia com os raios da vossa graça, a fim de que vós, sereníssimo Príncipe, propicieis o ulterior desenvolvimento da sua existência, sendo-me assim permitido confiar que há-de durar tanto como a própria humanidade.

Suplico-vos, sereníssimo Príncipe, que vos digneis aceitar esta prova da minha devoção com a magnanimidade que vos caracteriza, sereníssimo Príncipe, e que cativa quantos convivem convosco. Assim, com o máximo respeito, inclino-me perante vós, sereníssimo Príncipe, e rogo a Deus que queira satisfazer to-

dos os vossos desejos, serenissimo Príncipe.
Mântua, a 22 de agosto de 1609
De Vossa Graça rendido e submisso servidor,
Claudio Monteverdi.»

Tipo de instrumentos requeridos

Os lugares onde se representava eram pouco menos do que insignificantes e o número dos ouvintes pouco maior do que o dos intérpretes. Segundo se depreende das listas de que constam os componentes da orquestra, só os instrumentos de corda eram dobrados nos *tutti* (isto é, havia dois executantes para cada linha), enquanto todos os restantes instrumentos de ornamentação eram representados por um único intérprete. Também os coros eram concebidos para orquestrações mínimas (os conjuntos madrigalistas da época eram compostos quase exclusivamente por solistas), em parte devido ao equilíbrio que se queria obter entre os instrumentos no conjunto da obra.

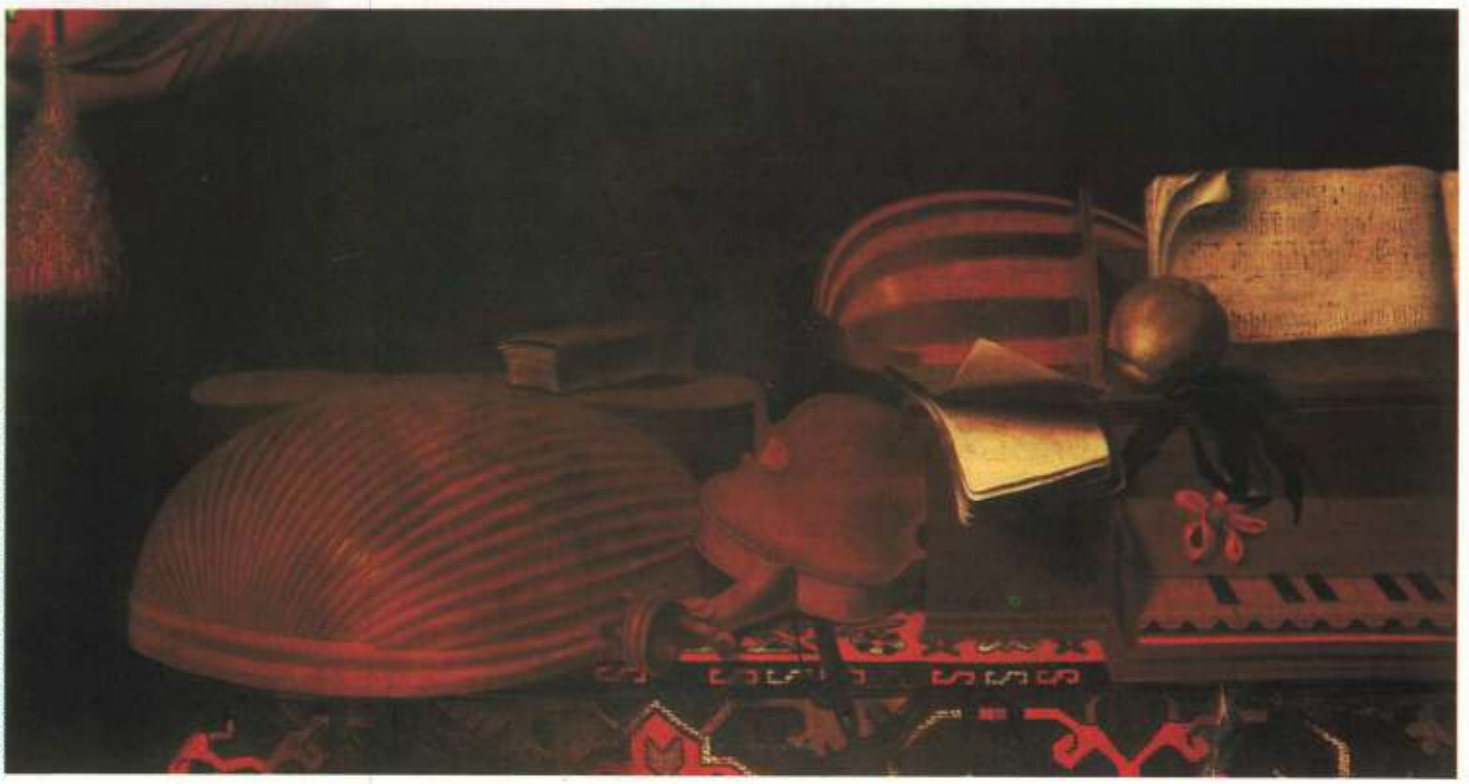
Os instrumentos empregados devem ser ou originais ou então cópias realizadas segundo estudos conscienciosos. A instrumentação desta obra constitui uma unidade; é, pois, impossível incorporar instrumentos de outras épocas ou de outras concepções sonoras. Assim, por exemplo, qualquer harpa moderna, ainda que se toque com a maior sensibilidade, fica completamente fora da sonoridade renascentista: sua ressonância é ampla de mais e o tom demasiado escuro e sombrio. Devido à sua reduzida caixa de ressonância

L' ORFEO
FAVOLA IN MVSICA
DA CLAVDIO MONTEVERDI
RAPPRESENTATA IN MANTOVA
AL SERENISSIMO SIGNOR
D. FRANCESCO GONZAGA
MDCIX.

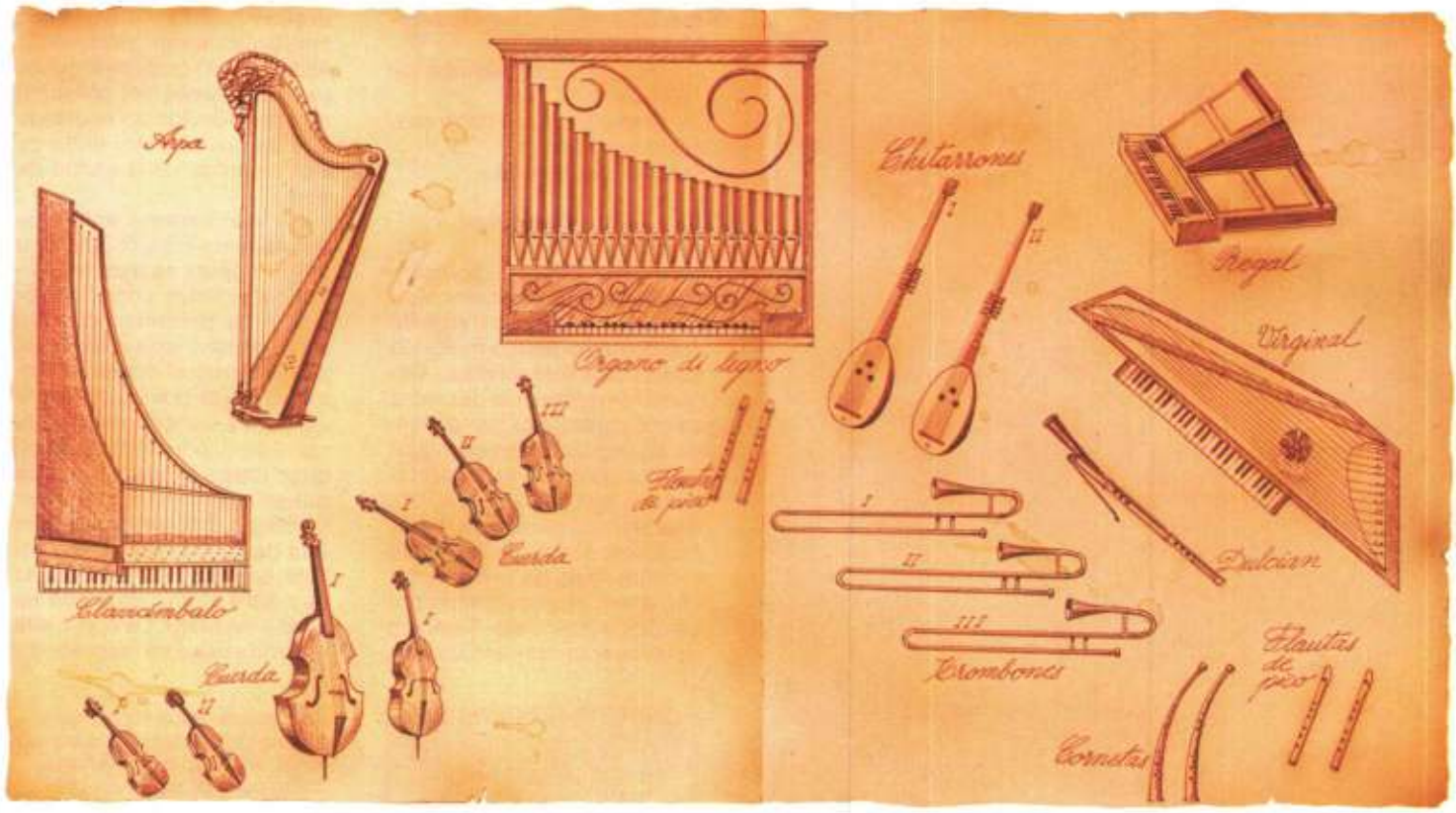
Archiv für Kunst und Geschichte

À esquerda: capa da primeira edição de L'Orfeo, *impressa em 1609, em Veneza, e dedicada, como outra posterior de 1615, ao príncipe Francesco Gonzaga.*

As naturezas-mortas com instrumentos musicais, que deram fama ao italiano Evaristo Baschenis (1617-1677), uma das quais se reproduz embaixo, representam com freqüência os instrumentos mais usados nas primeiras óperas do século XVII.



Museu do Teatro de La Scala, Milão/Giancarlo Costa



O desenho que figura em cima reproduz os instrumentos exigidos por Monteverdi para a execução da partitura de L'Orfeo, *cuja interpretação, sem o risco de ruptura da sua perfeita unidade, só com eles se revela possível.*

e a não se ver estorvada por qualquer ação mecânica, a harpa barroca tem, não obstante, uma sonoridade clara e alegre, que a distingue dos restantes instrumentos de corda dedilhada. A gama dos instrumentos do contínuo, de corda dedilhada, abarca desde o grande cravo italiano, com sua brilhante sonoridade, passando pelo característico virginal (pequeno cravo de cordas transversais com um registro de apenas 8'), o *chitarrone* (provido, segundo Praetorius, de cordas metálicas e instrumento favorito para o acompanhamento de cantores no novo estilo da monodia) e o alaúde (dotado de cordas de tripa), de sonoridade doce e sensual, até à harpa.

Além disso, Monteverdi exigia um órgão *di legno,* que soava delicadamente apenas com tubos de madeira. Seus sons constituiam com freqüência a base para a harpa, o alaúde ou o *chitarrone*; sem lhes levantarem obstáculos, aglutinavam o conjunto sonoro nos *tutti*. O estridente regal, requerido para os dois atos do mundo das trevas, coloca este em vivo contraste com as cenas pastoris.

O conjunto de cordas é o mais rico que alguma vez se usou: *piccolos* (mais altos uma quarta do que os violinos normais e uma oitava acima da sua escrita), violinos comuns, violetas, violoncelos (Monteverdi chamava aos violoncelos viola *da braccio,* para sublinhar o fato de pertencerem à família do violino em contraposição às violas *da gamba*), violas *da gamba* e contrabaixos. As flautas de bisel (flautas renascentistas feitas de uma única peça) pertencem ao mundo pastoril; os cornetos, as dulcaínas (antigos fagotes) e trombones formam, juntamente com o regal, a orquestra das cenas do mundo das trevas.

Constituem uma exceção as quatro trombetas empregues unicamente na breve *toccata* que precede o prólogo. Esta *toccata* não tem qualquer relação com o resto da sua obra; a sua função é semelhante à de um hino nacional que hoje se tocasse no começo de um concerto festivo: é uma espécie de fanfarra Gonzaga. Monteverdi escreveu a este propósito: «Esta *toccata* deve ser interpretada três vezes, com todos os instrumentos, antes de o pano subir. Se se quiser tocar as trombetas com surdina, far-se-á num tom mais baixo.» O motivo desta indicação reside no fato de as surdinas das trombetas da época fazerem soar o instrumento um tom acima. É muito provável que Monteverdi preferisse a versão em ré maior (com surdina) à versão em dó maior, em virtude de o primeiro *ritornello* começar em ré menor. As trombetas naturais tocam muito mais baixo com surdina do que sem ela; possivelmente, os quatro trombetistas da corte, que não pertenciam à orquestra, porquanto eram oficiais, permaneciam em frente do pano, enquanto a orquestra se sentava por detrás.

Por causa do equilíbrio sonoro, e também para não molestar o público, que se apinhava na exígua sala, as trombetas deviam ser tocadas com surdina. Naturalmente, havia que tocar as três repetições com surdina ou sem ela, pois um efeito contrastante numa repetição teria sido estilisticamente falso, além de inexecutável, devido ao efeito de transposição das surdinas.

Distribuição da orquestra

Na distribuição da orquestra (ver em cima o esquema), levavam-se em conta tanto as razões de tipo meramente musical como as dramáticas. Assim, cordas e instrumentos de

Arquivo Salvat

sopro eram separados em coros e não, como é habitual, segundo as vozes. Deste modo, a orquestra de cordas soava à esquerda, enquanto os cornetos, os trombones e o regal se situavam à direita. Com isso, pretendia-se também a localização de certas cenas; o mundo pastoril, à esquerda; o das trevas, à direita. Os instrumentos do contínuo distribuíam-se a toda a largura, a fim de conseguir um fundo adequado nos *tutti*. Esta distribuição estereofônica foi concebida não para as partes individuais, mas para a obra no seu conjunto. Assim, pode acontecer que uma cena longa ocorra só numa parte, se o cantor e instrumento acompanhante estiverem nessa parte. A colocação e o movimento dos cantores seguem um plano minucioso. No primeiro ato, por exemplo, Orfeu enfrenta os pastores da direita — a mensageira da desgraça, no segundo ato, surge da esquerda —, no terceiro ato, Caronte e os espíritos do mundo das trevas encontram-se à direita, donde procedem os sons dos trombones e do regal; Orfeu e a Esperança procedem da esquerda. Mais tarde, Orfeu atravessa a lagoa Estígia e volta a encontrar-se à direita.

Análise da obra

O prólogo alegórico à Música é introduzido por um *ritornello* que volta a ouvir-se no decurso da ópera. Representa o alegre e luminoso mundo da música, sem tragédia nem enigma. (No final do segundo ato há uma espécie de recordação da felicidade perdida, uma despedida do mundo pastoril. No começo do quinto ato, este trecho tem o efeito de uma cruel ironia. Orfeu é devolvido à luz, onde deve continuar vivendo, quer queira, quer não; lá fora, o mundo pastoril permaneceu como era). No prólogo, a Música saúda o público e canta o poder da melodia. Entre as estrofes do seu canto volta a repetir-se reiteradamente uma parte do *ritornello* inicial, cada vez com uma instrumentação diferente, para simbolizar a variedade da música: cordas, flautas de bisel, instrumentos de corda dedilhada, trombones.

O primeiro ato começa com uma ária *da capo* do Pastor II, sendo a forma sublinhada pela mudança de instrumentos do contínuo: cravo, *chitarrone*, cravo. O idílio pastoril do primeiro ato tem uma forma musical especialmente clara: os dois coros repetidos por ordem inversa «*Vieni, Imeneo*» e «*Lasciate i monti*» encerram o canto de louvor central de Orfeu e Eurídice; os cânticos de júbilo e ação de graças dos pastores, antes do coro final «*Ecco Orfeo*», constituem uma unidade na tripla repetição do *ritornello* nas cordas.

O segundo ato principia com uma alegre cena de bailado entre Orfeu e os pastores. Sem solução de continuidade, seguem-se canções de dança e *ritornellos* solistas dançáveis. Aqui, Monteverdi fez manifestamente uso dos estímulos recebidos nas suas viagens, sobretudo relativamente à música de dança francesa. Inesperadamente, Sílvia, amiga de Eurídice, interrompe o idílio. Como mensageira da desgraça, comunica a morte súbita de Eurídice. Aqui, e no diálogo que se segue, bem como no lamento fúnebre de Orfeu, Monteverdi empregou todas as possibilidades de interpretação do texto por meio do mais duro tratamento das dissonâncias e a inesperada justaposição de tons estranhos.

A mudança de cena para o terceiro ato é ilustrada pelos

As óperas de Monteverdi não se encontram incluídas no repertório atual das companhias do gênero. No entanto, obras como L'Orfeo *e* L'Incoronazione di Poppea *aparecem periodicamente nos palcos. A imagem apresentada embaixo pertence a uma encenação de 1967, no Teatro da Zarzuela, de Madrid.*

sons, totalmente novos, dos cornetos, dos trombones e do regal. Monteverdi escreveu: «Aqui começam a tocar os trombones, os cornetos e o regal; os violinos, o órgão e o cravo emudecem; a cena muda.» A parte principal do terceiro ato consiste na tentativa de Orfeu de vencer o insensível guardião Caronte, mediante o poder da música. Esta cena está enquadrada numa suave sinfonia, que é interpretada no princípio e no final por instrumentos diferentes. (No último ato, antes do aparecimento de Apolo, volta a ouvir-se a mesma peça. Isto simboliza o poder supraterreno da música, com a qual Orfeu seduz tanto os deuses do mundo das trevas como o senhor do Parnaso). O coro com que termina o terceiro ato insere-se na mesma sinfonia que introduz o ato, de modo que este apresenta uma forma musical fechada.

O quarto ato é a continuação direta do anterior. Orfeu entrou no mundo das trevas. Profundamente comovida com seu canto, Proserpina suplica a seu esposo, Plutão, que liberte Eurídice. No meio da frieza totalmente impessoal do mundo das trevas, seu canto infunde profundo sentimento e calor humano. Quebra-se então o feitiço e o mundo das trevas dilui-se. A nova petrificação inexorável revela-se muito mais dura e dramaticamente eficaz após o duvidoso insucesso de Orfeu. Os dois atos do mundo das trevas fecham com o grande coro impessoal dos espíritos das trevas *«E la virtute»*, que torna a inserir-se nos sons frios de uma sinfonia de cornetos, trombones e regal. O mundo das trevas volta a mostrar-se pétreo, inexpugnável, desprovido de qualquer sentimento humano.

No começo do quinto ato, volve o mundo pastoril por meio do já conhecido *ritornello*. O monólogo de Orfeu, que vagueia errante no meio dos seus lamentos — acompanhado unicamente pelo *chitarrone* e o órgão —, é um dos recitativos mais longos e emotivos da literatura operística. O atual final da lenda de Orfeu, em que o desesperado cantor se afasta totalmente das mulheres, sendo finalmente despedaçado pelas Ménades furiosas, foi alterado em quase todas as versões do Renascimento e do Barroco. É provável que a primeira versão de *L'Orfeo,* que deve ter sido representada em Cremona, tivesse um final trágico. Tal final «antibarroco» pôde não agradar na época. Assim, Striggio e Monteverdi chegaram finalmente a uma solução de compromisso. Ao contrário de outras versões, Orfeu não devia voltar a viver com Eurídice — final fácil de mais da fábula —, nem morrer, mas sim ser levado ao Parnaso por Apolo. O coro de dança dos pastores converte-se, no final da ópera, numa mourisca, que faz lembrar a dança selvagem das cruéis Bacantes. Nesta dança, toda a orquestra — mundo pastoril e mundo das trevas — se une numa conclusão simbólica. ■

A lenda de Orfeu e Eurídice foi interpretada de muitas maneiras por poetas, pintores e músicos. Em Orfeu e Euridice, *de Rubens, que se reproduz embaixo, o herói sai com a amada do mundo das trevas, ante Plutão e sua mulher, Proserpina. O final da história sofreu as variações que as exigências de cada época lhe impuseram. Por exemplo, em* L'Orfeo, *de Monteverdi, o final não é o mesmo no libreto que na partitura.*

Museu do Prado, Madrid/Oronoz

Capítulo 3

A ópera primitiva

Os últimos anos do século XVI assistiram a profundas transformações no campo musical. Pode afirmar-se, sem receio de exagero, que nenhum dos esquemas anteriores se subtraiu à crise geral que afectou todos os estamentos musicais e que correspondia ao despertar de novas inquietações artísticas, não só no espírito dos compositores, mas também, de maneira mais determinante, no próprio seio da sociedade européia desta época.

Do ponto de vista que nos interessa de momento, o acontecimento mais importante foi o advento de uma concepção musical verdadeiramente revolucionária, que continha o embrião daquilo que mais tarde seria o drama musical que conhecemos como ópera: o *stile rappresentativo*.

A história reivindica para os humanistas florentinos — Cameratas de Giovanni Bardi, primeiro, e de Jacopo Corsi, depois — a iniciativa de procurar ressuscitar a tragédia grega clássica. Estudiosos e críticos do teatro de Eurípides, Ésquilo e Sófocles proporcionaram o material de partida para que os poetas e compositores integrados nas Cameratas começassem a produzir as primeiras peças em *stile rappresentativo*, cerca do ano de 1600.

Mas em que consiste, fundamentalmente, o novo estilo? Quais são suas características essenciais?

Compor em *stile rappresentativo* significa partir da aceitação de uma relação diferente entre música e poesia, rela-

Embaixo: A Corte de Ludovico, o Mouro, *segundo um quadro de Giuseppe Bertini (1825-1898). Em cortes como a dos Sforzas, em Milão, começaram a evidenciar-se, nos finais do século XV, as exigências de procura de novas formas musicais, que convergiriam no chamado* stile rappresentativo.

Museu Teatro de La Scala, Milão/Arquivo Salvat

ção que se cimenta no propósito de imitar a declamação nas antigas tragédias gregas; significa empreender uma obra com concepção plástica cênica, um espetáculo genuinamente dramático, algo de intermédio entre a declamação e o canto; significa uma renúncia formal aos princípios então vigentes da construção polifônica para dar livre curso à inspiração melódica em benefício da expressão das paixões sugeridas pelas imagens verbais do texto; significa, em suma, a concepção de uma arte original destinada à representação, que aspira a «recitar cantando», ou seja, a transformar a fala corrente numa linguagem declamada musicalmente. O principal papel é reservado à música, sobre a qual se apoia toda a obra; o drama já não tem de ser recitado e o papel das personagens, que devem expressar-se musicalmente, recai sobre os cantores: estamos perante a própria origem do melodrama.

Elementos do «stile rappresentativo»: o recitativo

Nos seus começos, o melodrama era uma obra pensada para fazer intervir a declamação musical (recitativo) juntamente com o canto (ária): a alternância, mais ou menos proporcionada, de cenas em que a melodia se deixa ouvir propriamente como tal é a própria essência deste tipo de espetáculo. Aparecem eventualmente coros que participavam tanto das características do recitativo como das da ária; também eventualmente se repetem versos ou partes de uma estrofe, com insistência continuada *(ritornelli)*, à maneira de estribilhos.

De um modo geral, o recitativo caracteriza-se pela sucessão de notas rápidas em valores breves, um movimento ligeiro que quer dar a sensação mais próxima possível do fluir livre e espontâneo do ritmo falado. Por esta razão, o recitativo circunscreve-se a uma tessitura limitada, que não obedece a um plano tonal preconcebido; escapa à ordenação em frases e períodos, típica da música mensurada, para ir ao encontro das próprias pausas, com intervalos regulares de tempo: um baixo contínuo, que se move lentamente, vai desenvolvendo o suporte harmônico de acordes muitos espaçados, que sublinham as consonâncias com as sílabas mais longas e as ocasionais modulações. Enfim, tudo tende a suscitar no estado de espírito do ouvinte a impressão de que a música se dilui, criando a ilusão do ritmo da linguagem falada.

Este tipo de recitativo, tal como acabamos de o descrever, corresponde ao chamado *recitativo secco*, que encarna a manifestação verdadeiramente primitiva e original do *stile rappresentativo*. A denominação *secco* alude ao fato de se ouvir praticamente a voz apenas apoiada por acordes que se limitavam a insinuar a tonalidade e as cadências. De início, o recitativo seco era acompanhado pelo cravo, instrumento ao qual se confiava a realização das harmonias implícitas ou explícitas sobre o baixo contínuo. Além disso, o cravo prestava-se bem para suportar os ornamentos e fantasias que os cantores solistas costumavam acrescentar por sua conta à partitura, procurando o deslumbramento fácil do espectador perante um virtuosismo exibicionista com o qual compositores da envergadura de Monteverdi nem sempre transigiram. Pouco a pouco, o cravo foi cedendo seu lugar ao quarteto de instrumentos de cordas; atribui-se a Lully a grande inovação de apresentar um recitativo com acompanhamento orquestral. Naturalmente, para chegar a isto, o baixo cifrado teve de evoluir à consolidação de um ritmo menos livre numa escrita de partes obrigadas para os instrumentos; o recitativo seco foi, assim, perdendo gradualmente suas características essenciais para desembocar num *recitativo espressivo*.

Este último distingue-se pela sua menor liberdade rítmica, conseqüência, conforme acabamos de dizer, da intervenção de partes instrumentais diferentes; pela acumulação de um maior interesse musical a cargo da orquestra — o que torna este tipo de recitativo especialmente apto para ser utilizado nos momentos patéticos e culminantes do drama — e por uma coloratura de contrastes mais intensa entre a «voz que recita» e a «orquestra que acompanha».

O *recitativo arioso* é um caso diferente daqueles que contemplamos até aqui, pois participa simultaneamente das características do recitativo puro e da ária. O estilo *arioso* tem um peso considerável na história do *stile rappresentativo* como elemento de presença constante em diversos autores e obras. De um modo geral, podemos dizer que os ariosos se afastam do recitativo simples porquanto a declamação é neles mais afetiva e lírica, o baixo adquire uma maior mobilidade, revela-se mais contido, e a voz mais cantável; afastam-se também da ária porquanto não participam das suas fórmulas estróficas, fechadas e baseadas em boa parte na repetição de fragmentos musicais. Contudo, a distância entre um ou outro extremo nem sempre fica bem explicitada de forma taxativa ou concludente.

Dentro do recitativo merece um capítulo à parte o chamado *stile concitato*. Sua criação é obra de Monteverdi, que o introduzui pela primeira vez no *Combatimento di Tancredi e Clorinda*, estreado em 1624. Por meio de uma figuração de notas rápidas repetidas, Monteverdi conseguiu o eqüivalente musical do metro pírrico (três sílabas breves) que os gregos utilizavam para expressar sentimentos de cólera, irritação ou desprezo, únicos estados de espírito que, na sua opinião, ainda não tinham encontrado sua adequada fórmula técnica dentro do recitativo. Este ritmo agitado (*concitato*) aparecerá com relativa freqüência em algumas das suas obras.

Elementos do «stile rappresentativo»: a ária

Dentro do *stile rappresentativo*, dá-se o nome de ária a todas aquelas peças vocais de caráter essencialmente melódico que se opõem ao recitativo, alternando com ele. A estrutura formal da ária, nos primeiros compositores de melodramas, não corresponde a um tipo único e prefixado de antemão. Pelo contrário, a variedade parece constituir aqui a norma: utilizam-se indistintamente modelos de *canzonas* e *canzonettas*, de madrigais, de algumas monodias de câmara, de certas canções de dança e até de *frottolas*. Como característica geral, podemos apontar, no entanto, sua forma fechada, estrófica, quer simples, quer com variações. Ou seja: a mesma música para cada estrofe do texto poético ou música diferente obtida variando cada vez uma parte da melodia precedente, sem alterar seu esqueleto nem seu acompanhamento harmônico, processo conhecido por *variação estrófica*, que foi muito usado durante o Barroco.

Quanto aos métodos de composição, há certamente maior

O melodrama, que resulta do stile rappresentativo, *tem na ária o elemento melódico sobre o qual recai a expressão lírica dos sentimentos e paixões. A ária reconhece sua origem nos madrigais, canções de câmara e canzonetas, como as que se cantavam em momentos como o representado em* O Concerto, *à direita, obra do holandês Kaspar Netscher (1639-1684).*

unidade de critério: o emprego da escrita polifônica subjacente no madrigal tardio com baixo contínuo é quase exclusivo. As árias compostas com música diferente na sua totalidade buscavam a necessária coerência mediante o uso de certos recursos técnicos: desenhos de *basso ostinato*, ritmos recorrentes ou repetição de breves motivos melódicos. De qualquer modo, o estilo da ária em breve se viu iniludivelmente influenciado pelo recitativo, evoluindo para outro tipo de concepções mais abertas e receptivas.

Tradicionalmente, atribui-se ao recitativo a função de mover a linha do argumento, de dar relevo à narração dramática, fazendo avançar a ação; as árias reservam-se aos momentos estáticos, de caráter contemplativo, em que o importante é fazer ressalvar as paixões e os sentimentos das personagens. Desta maneira, o recitativo concentra o interesse dramático; a ária, o interesse lírico.

Os coros têm no melodrama funções quase sempre complementares relativamente ao conjunto formado por recitativos e árias. Neste sentido, é possível falar de «interlúdios corais». Seu papel é, pois, ambivalente: umas vezes, são protagonistas da ação, com intervenções dramáticas no mais puro estilo recitativo, e outras assumem a missão de refletir sobre tal ação, característica da ária. Sua distribuição ao longo da obra, como a de recitativos e árias, não obedece a cânones fixos, sendo deixada à livre iniciativa do compositor. A progressiva invasão de um número cada vez maior de

Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

vozes solistas foi relegando paulatinamente o coro da cena, de tal forma que foi substituído, onde ainda tinha de aparecer, pelo conjunto de vozes solistas.

Elementos do «stile rappresentativo»: o «ritornello»

No seu sentido original ligado ao espetáculo melodramático, o *ritornello* era concebido como um pequeno trecho musical que se repetia, sempre com o mesmo texto, no começo ou no final de cada estrofe ou de um número determinado de estrofes, que por sua vez podiam ser ou não escritas com uma mesma música. A princípio, o *ritornello* teve, pois, um caráter vocal; seu texto articulava-se com um ou dois versos extraídos das mesmas estrofes, entre as quais se intercalava, à maneira de estribilho. Por vezes, o próprio coro interpretava um *ritornello*; a escrita seguia então o estilo da ária.

Pouco a pouco, foi-se adquirindo o costume de confiar os *ritornnelli* à execução instrumental. Nos compositores imediatamente posteriores a Monteverdi — Cavalli, Cesti — aparece já o *ritornello* italiano tradicional, baseado no conjunto formado por dois instrumentos de registro agudo, normalmente violinos, e o baixo contínuo.

O espetáculo melodramático completo incluía, também, partes somente instrumentais. Claudio Monteverdi, cujo gênio seria decisivo para a consolidação do gênero, preocupou-se muito especialmente em cuidar dos aspectos orquestrais das suas obras. Em *L'Orfeo*, por exemplo, encontram-se combinações de contraste intencional entre grupos de instrumentos; neste sentido, Monteverdi foi um verdadeiro precursor do esquema formal *tutti-solo*, que alcançou seu pleno desenvolvimento no concerto barroco.

O *stile rappresentativo* sofreu o natural processo evolutivo desde sua concepção original, processo durante o qual foi integrando elementos formais diferentes daqueles que aqui descrevemos: duetos, tercetos, cavatinas, romanças, etc. Isto sem mencionar o prelúdio e a abertura, com cujo advento ultrapassamos definitivamente as fronteiras do melodrama para entrarmos no terreno da ópera propriamente dita.

A ópera primitiva em Itália

Os primeiros melodramas viram a luz para servir de entretenimento a um público seleto e pouco numeroso que assistia, como convidado, nas cortes e palácios de pessoas importantes, muitas vezes por ocasião de uma festa particular ou acontecimento relevante (aniversários, casamentos, etc). Tratava-se de espetáculos musicais concebidos à maneira das pastorais dramáticas, em moda nos círculos aristocráticos, que resumiam o mais notável e significativo das novas e recém-descobertas associações entre música e palavra.

Estas representações tinham um caráter esporádico e o ritmo da produção melodramática ajustava-se a modelos muito irregulares, de acordo com as necessidades das diversas cortes que as promoviam. Pouco a pouco, e de certo modo correspondendo às exigências impostas pela mudança gradual experimentada nas condições sociais das primeiras décadas do século XVII, assistimos ao progressivo abandono dos salões cortesãos por parte do melodrama, que, convertido já numa ópera incipiente, terá acesso aos primeiros teatros públicos, alguns criados expressamente para a acolher.

O aparecimento dos teatros de ópera pode muito bem ser considerado como uma autêntica revolução social, porquanto fez do drama cantado o centro da vida nacional, ao reunir em torno de um mesmo espetáculo pessoas da mais variada condição: comerciantes e religiosos, artesãos e artistas, nobres e plebeus, misturaram-se neles, em circunstâncias de igualdade determinadas pelo pagamento de uma entrada, num convívio que teria sido impensável antes da formação das empresas teatrais.

As principais cidades italianas da época mantinham ativos intercâmbios culturais que facilitavam extraordinariamente a rápida difusão da ópera por todo o país, no qual pulsava uma ânsia por aceder a todo o tipo de manifestação

Titus

artística mal esta se produzisse; e se, de início, o espetáculo operático pode ser considerado como um fenômeno exclusivamente italiano, que fez sua eclosão em vários centros com um certo caráter de simultaneidade, posteriormente estendeu-se à Europa inteira.

No aspecto estético, produziram-se inovações importantes. A obrigação contraída por cada cidade, por cada teatro ou cenáculo artístico, de oferecer o melhor e o mais recente em matéria de dramas musicais, em aberta competição de uns com os outros, concretizou-se finalmente numa curiosa procura de efeitos extramusicais, destinados a satisfazer os gostos de um público cada vez mais exigente no campo visual do que no auditivo: a maquinaria cênica, as aparatosas invenções com cenas de erupções vulcânicas, deuses que aparecem envoltos em nuvens, as batalhas entre seres fantásticos, a proliferação de vestuários extravagantes e tudo aquilo que contribuísse para excitar a imaginação e provocar surpresa tornaram-se habituais nos espetáculos de ópera.

Por razões análogas, a figura do cantor solista começou a adquirir uma preponderância inusitada. Consciente de que enfrentava um público que aspirava a emocionar-se de alguma maneira, o cantor não se poupou a esforços para tornar bem patente o seu domínio do *bel canto*, procurando o incrível, a acrobacia melódica que arrebatasse o aplauso

mesmo em plena execução da peça. É neste mesmo contexto, embora com outras conotações, que há que situar também o fenômeno dos castrados. A mutilação sofrida antes da puberdade permitia evitar que estes cantores mudassem de voz e mantivessem em adultos, registros correspondentes à tessitura de soprano. Os floreados e os sons prodigiosos produzidos pela sua voz irreal foram apreciadíssimos pelo público durante quase dois séculos.

A ópera primitiva em Roma

A história da ópera romana aparece ligada, na sua origem, aos destinos da família Barberini. Os membros desta, entre os quais não faltaram cardeais e até papas — Maffeo Barberini (1568-1644) subiu ao sólio pontifício com o nome de Urbano VIII —, acolheram a pastoral florentina e as primeiras experiências melodramáticas para as conduzir, sob o seu mecenato, ao termo da sua evolução na ópera.

Museu Poldi-Pezzoli, Milão/Arquivo Salvat

Em cima: o palácio da família Barberini, em Roma, obra de Carlo Maderno (1556-1629), que desenhou a planta, e de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), que ergueu o corpo central do edifício. Dois membros desta influente família, os cardeais Francesco e Antonio, ordenaram a construção do Teatro delle Quattro Fontane.

Stefano Landi, músico muito afecto à família Barberini, compôs a ópera sacra Sant'Alessio, *com libreto do cardeal Giulio Rospigliosi (retrato em cima, à direita), mais tarde papa Clemente IX. Esta ópera estreou-se no Teatro delle Quattro Fontane, em 1632, provavelmente com cenários de Gian Lorenzo Bernini, como o que se vê na gravura da direita.*

Alicia Noé

Em 1620, o cardeal Ottavio Corsini promoveu a representação, no seu palácio, daquele que foi provavelmente o primeiro melodrama de tema profano que a Cidade Eterna conheceu: *Aretusa*, do florentino Filippo Vitali (c. 1590-1653), obra ligeira e musicalmente frágil. O repto foi aceito pelos irmãos Barberini — dois cardeais, Antonio e Francesco, e um lugar-tenente geral da Igreja e futuro prefeito de Roma, Taddeo —, que mandaram construir o Teatro delle Quattro Fontane, com capacidade para mais de três mil pessoas e que podia albergar qualquer tipo de espetáculo com todo o luxo de pormenores e maquinarias. O colossal teatro abriu suas portas em 1632, para apresentar a ópera *Sant'Alessio*, com libreto de Giulio Rospigliosi — futuro papa Clemente IX — e música de Stefano Landi (c. 1590-1655), primeira das inúmeras representações que ali se sucederam ao longo de três décadas.

Foram muitos os compositores a impulsionar o drama musical nesta primeira metade do século XVII em torno dos Barberini e do seu teatro: o já citado Stefano Landi, Domenico Mazzocchi, Loreto Vittori, Marco Marazzoli e, sobretudo, o napolitano Luigi Rossi (1597-1653).

Rossi era já conhecido como importante compositor de cantatas quando se mudou para Roma. Sua primeira ópera, *Il Palazzo Incantato d' Atlante*, foi representada no teatro dos Barberini em 1642. Quando esta família teve de se exilar em Paris por motivos políticos, mandou também ir Rossi, cujo *Orfeo* seria levado à cena na corte francesa em 1647.

O *Orfeo* de Rossi talvez seja o compêndio mais exemplar das características que informam a escola romana. Influenciadas ainda pela atmosfera das velhas pastorais mitológicas, as óperas romanas costumam recorrer a um maior número de personagens, que se vêem envolvidas em complexas intrigas secundárias. Uma das conseqüências é o desenvolvimento de um recitativo seco num tom rápido, avivando a dicção, mas com escassa disposição melódica, cujo exces-

Galeria Uffizi, Florença/Arquivo Salvat

A experiência veneziana de abrir ao público um teatro de ópera, o San Cassiano, teve um êxito tão singular que foi rapidamente imitada. Para a sessão inaugural, de 1637, Benedetto Ferrari e Francesco Mannelli estrearam Andrômeda, *com libreto do primeiro e música do segundo. À esquerda:* Perseu e Andrômeda, *de Di Cosimo.*

sivo dramatismo provoca, em regra, um cansaço que é largamente compensado pela fecundidade melódica dos coros e das árias. A prática de encerrar um acto com um coro ou vários concertantes tornou-se habitual na ópera romana. Quanto às árias, são construídas no estilo das cantatas deste período e, dentro da sua forma estrófica, admitem todo o tipo de variações e tratamentos. A orquestra desempenha também um papel muito significativo, além daquele que propriamente lhe compete como conjunto que interpreta e desenvolve a abertura.

A ópera primitiva em Veneza

Em Veneza inaugurou-se o primeiro teatro de ópera conhecido: o San Cassiano, que, em 1637, abriu as portas ao público com a representação da *Andrômeda*, de Benedetto Ferrari, musicada por Francesco Manelli.

A oligarquia veneziana carecia de uma aristocracia centralizada numa corte que, como a de Roma, canalizasse adequadamente o espetáculo operático. A incrível proliferação de teatros, subvencionados na sua maioria por famílias enriquecidas devido ao comércio — em 1700, a cidade dispunha já de dezesseis — tornou-se assim o meio propício ao livre curso do drama em *stile rappresentativo*.

Durante os primeiros anos houve uma clara influência da escola romana, favorecida pela importação de cantores, libretistas e compositores. A influência romana é igualmente detectável em Francesco Cavalli (1602-1676). Segundo organista da Catedral de S. Marcos e discípulo de Monteverdi, por morte deste, Cavalli converteu-se no compositor de óperas mais afamado de Veneza. Em colaboração com Giovanni Faustini — de quem pôs em música a maior parte dos dramas —, Cavalli redigiu pelo menos quarenta e duas óperas; o afetuoso tom do seu recitativo, quase musical, e a fluidez das suas árias, baseadas nas flexíveis formas poéticas de Faustini, primaram em algumas das óperas mais concienciosa e sutilmente estruturadas de todo o século XVII: *Grasone, Ercole amante, Ormindo e Xerse* figuram entre as principais.

A Cavalli deve-se principalmente a distribuição do texto poético com passagens recitadas e *ariosos*; estes últimos quase sempre em compasso binário. Cavalli construiu igualmente extensas árias em ritmo ternário, à maneira de cantatas breves. Sua preocupação com o plano formal da obra levou-o a pensar cuidadosamente a localização das diferentes peças, costume que em breve ganhou raízes entre os músicos da escola veneziana.

Entre os principais compositores de óperas do período 1660-1680, podemos citar Carlo Pallavicino, Domenico Freschi e, fundamentalmente, Giovanni Legrenzi (1626-1690) e Antonio Cesti (1623-1669). Todos eles incluíram nas suas obras um grande número de árias — trinta ou mais, normalmente de duas estrofes —, algumas delas verdadeiras miniaturas. Desde 1670, impuseram uma variedade conhecida pelo nome de ária *con motto*: a voz que começa a expor o motivo (*motto*) principal é subitamente interrompida por violinos ou outros instrumentos análogos, que dobram a melodia, à maneira de eco, antes de permitirem que a voz entre de novo para completar a frase. Ao mesmo tempo, foram elaborando o modelo veneziano de abertura, que seguiu a distribuição tripartida lento-rápido-lento, à maneira francesa.

Em Giovanni Legrenzi adquiriu grande importância o tratamento orquestral, quase sinfônico, no sentido moderno da palavra. Uma escrita instrumental a quatro ou cinco partes reais para as cordas executa os *ritornelli* e acompanha numerosas árias, com um sentido magistral dos contrastes tímbricos e do equilíbrio sonoro global.

Em Antonio Cesti conjuga-se uma série de fatores que o tornam digno de ser estudado à parte. Romano pela formação musical, veneziano pela produção operática e europeu pela projeção da sua obra, foi expulso da corte dos Médicis pela sua conduta irregular antes de ser aceito como mestre de capela em Innsbruck por Fernando de Áustria, cargo que abandonaria mais tarde para se mudar para Viena, sob a tutela de Leopoldo I. Esta falta de residência fixa, aliada às con-

tínuas viagens que efetuou ao longo da vida, explica, em parte, a difusão internacional das suas principais óperas, entre as quais se devem salientar *Il Pomo d'oro* e *Orestes*.

Em *Orontea*, Cesti fez uma síntese perfeita de todos os recursos do drama musical. Com grande simplicidade de estilo e uma economia de meios melódico-harmônicos que refletem uma intenção decidida de evitar toda a espécie de excessos fez do libreto de Andrea Cicognini uma ópera esplendidamente realista, recheada de interlúdios instrumentais, na qual também não faltam as técnicas do estilo bufo napolitano — a obra abunda em árias de caráter cômico —, renunciando ousadamente aos habituais efeitos espetaculares em cena.

A ópera primitiva em Nápoles

Não deixa de ser um fato singular que, sendo Nápoles o berço do *bel canto*, só no ano de 1651 desse asilo à sua primeira ópera. Tratava-se da famosíssima *L'incoronazione di Poppea*, de Monteverdi. Desnecessário será dizer que o êxito foi imediato, de tal forma que se solicitou a Veneza e Roma que enviassem rapidamente novos dramas musicais; para o efeito, serviria o importante repertório de óperas de Cavalli, Rossi, etc.

À cabeça dos músicos napolitanos da segunda metade do século XVII deve colocar-se Francesco Provenzale (1627-1704), que muitos consideram o verdadeiro fundador da escola napolitana. À sua inegável influência em todos os compositores que lhe sucederam há que acrescentar a dos Conservatórios que se fundaram naquele período e que contribuíram, em medida de modo algum desprezável, para educar e fomentar o gosto musical. Quanto a Alessandro Stradella (1642-1682), que morreu assassinado em circunstâncias estranhas, considera-se também ligado pelo estilo à esfera dos músicos napolitanos, não obstante ter nascido em Roma e ali se ter formado.

A grande figura da escola de ópera de Nápoles é, sem qualquer dúvida, Alessandro Scarlatti (1660-1725), que, com suas cento e quinze óperas, conduziu o gênero ao apogeu. Scarlatti é o criador do modelo da grande ária *da capo*, o verdadeiro introdutor da forma italiana de abertura — chamada *sinfonia* —, o grande inovador no tratamento da orquestra — cuja sonoridade potenciará, ao incluir nela oboés, flautas, trompas e trombetas —, o gênio do grande estilo lírico que a maioria das suas obras reflete: *Rosaura* (1690), *Ciro* (1712), *Tigrane* (1715), *Telemaco* (1718), *Il Trionfo dell' onore* (1718), etc.

Talvez a mais significativa de todas, a que revela com maior profundidade as concepções de Scarlatti sobre o drama musical, seja *Mitridate Eupatore*, baseada num libreto do conde Girolamo Frigimelica Roberti e representada em Vezena em 1707. A intriga gira em torno da vingança do príncipe Eupator e de sua irmã, Laódice, contra a mãe, a rainha Estratônica, que assassinou o pai de ambos para casar em segundas núpcias com seu amante, Farnaces. A ópera inicia-se com a típica abertura italiana em três andamentos (rápido-lento-rápido), que dá lugar à sucessão de recitativos e árias. Os primeiros, construídos com grande esmero, utilizam ricas harmonias e intervalos aumentados e diminuídos, para transmitir os afetos de maneira que a entrada das árias não se faça desejar, as quais seguem já a forma ternária *da capo*, com repetição final da seção inicial. Quanto aos coros, sua atuação é mínima; nisto, Scarlatti conformou-se em seguir o modelo geral do estilo da primeira época.

Em cima: uma moeda de prata de 4 dracmas com a imagem de Mitrídates Eupátor, rei do Ponto, cuja dramática subida ao trono é o tema de Mitridate Eupatore, *a mais importante ópera de Alessandro Scarlatti, que foi a figura mais significativa da ópera napolitana.*

O Teatro San Carlo, inaugurado em Nápoles em novembro de 1737, com a ópera Achille in Sciro, *de Sarro, substituiu o velho Teatro de San Bartolomeo como sede da ópera séria. À direita: pormenor do interior do teatro, segundo óleo de autor desconhecido.*

A ópera-bufa

A ópera-bufa *(opera buffa)* pode ser considerada como um gênero especificamente napolitano, que teve origem no costume de introduzir intermédios de caráter cômico entre os três atos de que constava a ópera tradicional. Indubitavelmente influenciados pelo estilo da comédia musical italiana de finais do século XVII e inspirados nas cenas cômicas das óperas de Monteverdi e Cavalli, estes intermédios foram em breve alvo de tentativas de unificação por meio de uma intriga comum, que os enformou num conjunto unitário, totalmente cantado, que veio a constituir assim um novo gênero: a ópera-bufa.

O mais significativo do espetáculo recém-nascido era que construía seus argumentos com personagens da rua, que falavam uma língua viva e coloquial em oposição aos protagonistas mitológicos ou históricos da ópera séria, que se expressavam em termos solenes e pomposos. Correspondendo às novas concepções estéticas, os cenários substituíram as dispendiosas maquinarias por cenas reais de praças, casas humildes e aldeias rústicas. Estes eram os ingredientes necessários para que o homem médio, simples e vulgar, se sentisse de algum modo identificado com o espetáculo apresentado, o que provocou o rápido apogeu da ópera-bufa.

Foram muitos os compositores do gênero a escrever obras transbordantes de engenho e qualidade musical: Giovanni Veneziano, Leonardo Vinci, Niccolò Piccini, Leonardo Leo e Nicola Jommelli figuram entre os principais. Só nos princípios do século XVIII é que a ópera-bufa havia adquirido a categoria de gênero independente, com características próprias;

Museu Nacional de São Martinho, Nápoles/Luisa Ricciarini

foram três os autores que consagraram o produto: Pergolesi, Paisiello e Cimarosa.

Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) só chegou a compor duas óperas-bufas: *Lo Frate'nnamorato* e *Flaminio*. O curioso é que nenhuma delas alcançou o renome de *La Serva Padrona*, pequena peça de caráter cômico que Pergolesi estruturou à maneira de *intermezzo* destinado ao entreato de uma ópera séria de sua própria lavra. Contra o que o próprio autor teria provavelmente esperado dela, *La Serva Padrona* teve um êxito enorme. É sabido, ainda, como sua representação em Paris, em 1 de agosto de 1752, propiciaria o desencadear da famosa «Querela dos Bufões» *(«Querelle des Bouffons»)*, que envolveu intelectuais de grande prestígio e de várias profissões.

Giovanni Paisiello (1740-1816) caracteriza-se fundamentalmente pela fecundidade da sua inspiração, que dá forma a mais de cem obras escritas para a cena, todas elas cheias de agilidade e graça, de um humor sutil que discorre sobre fáceis e agradáveis linhas melódicas. Domenico Cimarosa (1749-1801), rival de Paisiello durante muitos anos, encerra o ciclo dos grandes compositores da primitiva ópera-bufa. Depois dele, o gênero alcançaria uma grande difusão pela

Museu Nacional de São Martinho, Nápoles/Luisa Ricciarini

Domenico Cimarosa, uma das grandes figuras da ópera napolitana, cuja graça e espontaneidade, se bem que superficiais, nos recordam Mozart, foi o último representante da grande ópera-bufa. À direita, pormenor de um retrato da Cimarosa, óleo de Francesco Candido (1785).

Salmer

Europa, conhecendo o aparecimento de formas diferentes e contribuindo para a evolução de outras.

A ópera primitiva em França

A influência da música italiana em França foi determinante para o aparecimento e posterior evolução das óperas nacionais européias. O novo espetáculo foi introduzido em todos os países por artistas italianos e as representações de obras italianas, antes do nascimento dos correspondentes estilos operáticos autóctones, constituíram o modelo habitual durante um número de anos relativamente considerável.

Do ponto de vista da concepção dramática, a ópera italiana tinha, por força, de surpreender o espírito francês, imbuído de um sentimento racionalista da medida clássica que se opunha por natureza aos excessos e fantasias típicas da produção italiana. Quando o cardeal Mazarino importou o drama musical do país transalpino para sua corte de Paris, aí por volta do ano de 1644, não se pode dizer que as primeiras representações tivessem excitado o entusiasmo do público, educado na estética do *ballet de cour,* símbolo notório da ordem social e da etiqueta da era de Luís XIV. O *Egisto,* de Cavalli (1646), e o *Orfeo,* de Rossi (1647), aborreceram os franceses, ao mesmo tempo que lhes demonstraram algo fundamental: que uma comédia pode ser cantada na sua totalidade.

A grande tradição do teatro de Racine e de Corneille não constituía por si só o grande obstáculo para a consolidação da ópera importada de Itália. Basta recordar a este respeito que a dança fora e era para os franceses algo consubstancial ao espetáculo musical em formas como o *ballet de cour,* a comédia *ballet* ou os *divertissements;* em contrapartida, a dança tinha então um papel mínimo nas produções musicais italianas.

Há, certamente, antecedentes vernáculos da ópera francesa. Podem considerar-se como tal o famoso *Ballet comique de la Reine* —espetáculo que misturava a comédia e a música, a poesia e a dança—, o bailado melodramático (o *ballet de cour* com argumento) e a plêiade de bailados *à entrées,* que consistiam numa sucessão desalinhavada de quadros coreográficos *(entrées)* artificialmente unidos por um guião de caráter diverso.

A primeira ópera totalmente francesa foi representada no Louvre, perante o próprio Luís XIV, em janeiro de 1655. Trata-se de *Le Triomphe de l'Amour,* de Michel de la Guerre. Mas a primeira tentativa séria para conseguir para a França uma ópera nacional foi fruto da colaboração entre Pierre Perrin, poeta e libretista, e Robert Cambert, organista da catedral de Saint-Honoré. Em 1669 obteriam ambos um privilégio real para a criação de uma academia de ópera em língua

Um dos temas mais tratados nas primeiras óperas francesas foi o do amor. Recordemos títulos como Le Triomphe de l'Amour, *de Michel de la Guerre, ou* Les Peines et les Plaisirs de l'Amour, *de Cambert. Também é freqüente encontrá-lo no prólogo da maioria das óperas e em autores como Lully e Rameau. Este sentimento, próprio da corte de Luís XIV, está expresso na tapeçaria dos Gobelins* O Triunfo de Vénus, *reproduzida na página anterior.*

Mansell Collection

Em cima: ilustração relativa à ópera Alceste ou Le Triomphe d'Alcide, *de Jean-Baptiste Lully, editada em 1674, no mesmo ano da sua estréia no Théâtre du Palais Royal, de Paris. Esta ópera, que tem libreto de Quinault, no qual deuses e humanos misturam ações e paixões, chamou fortemente a atenção dos músicos da época.*

A gravura da direita mostra uma cena do primeiro ato de Armide, *uma das obras-primas de Lully. Composta um ano antes da sua morte, foi escrita num momento em que Lully satisfizera suas mais altas aspirações na casa real, ao ter sido elevado solenemente ao cargo de secretário do rei Luís XIV.*

BBC Hulton Picture Library

francesa. Em honra à verdade, há que dizer que não alcançaram seu objetivo: suas produções *Pomone* e *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour,* apesar do êxito obtido, demonstram o escasso talento artístico dos seus autores. Não tardaram a perder o apoio real e seu privilégio foi comprado pelo homem que a cena francesa esperava para adquirir sua verdadeira categoria dramático-musical: Jean-Baptiste Lully.

Florentino por nascimento e francês pela formação musical, Lully soube intuir desde sua primeira ópera, *Cadmus et Hermione* (1673), a fórmula ideal que haveria de satisfazer as exigências do público francês: a tragédia lírica. Ou seja: uma criteriosa síntese de elementos recolhidos dos diversos gêneros preexistentes nas tradições literárias, musicais e de dança francesas e italianas. Desde a já citada *Cadmus et Hermione* até *Achille et Polyxène* (1687), Lully escreveu um total de quinze tragédias líricas, onze das quais com libretos de Philippe Quinault.

Cada tragédia lírica compõe-se de um prólogo e cinco atos. Aquele é geralmente estruturado com um assunto retirado do argumento principal que preside à ação e costuma ser precedido e seguido de uma abertura à francesa (lento-rápido-lento), interpretada pela orquestra. O recitativo ordinário, fundamentalmente silábico e liberto dos ornamentos do *bel canto,* desenvolve a ação dramática que alterna com os breves diálogos das árias. Na ópera *Persée* (1682), Lully introduziu uma inovação importante: um recitativo orquestral. Quanto às árias, acompanhadas invariavelmente pelo baixo contínuo, precedidas ou não de *ritornelli* instrumentais, denotam um deficiente lirismo, uma frieza emotiva que é característica da produção de Lully, sempre mais atento a conseguir um equilíbrio feito de simetria e de gravidade circunspecta, ao modo francês, do que a estabelecer um verdadeiro clímax passional e emotivo. Os coros, homofônicos, não só são utilizados nos *divertissements* — pontos culminantes com grande exibição de aparato visual e auditivo —, mas participam, com freqüência, na ação dramática — por exemplo, o trecho coral *«Alceste est morte»,* de *Alceste*

(1674). No que se refere à orquestra, a concepção de Lully assentou as bases de um tratamento que seria admirado por toda a Europa e alcançaria seu ponto máximo nas tragédias líricas de Rameau. Escrita em cinco partes reais, Lully dividiu-a em dois grupos: o *grand choeur,* onde situou os vinte e quatro violinos do rei, acrescentando-lhes o grupo dos instrumentos de sopro, e o *petit choeur,* formado pelos instrumentos do *ritornello* tradicional italiano (dois violinos e os realizadores do baixo contínuo). Com esta disposição, Lully evitou quase sempre o emprego simultâneo de todos os instrumentos, fazendo que *grand choeur* e *petit choeur* alternassem entre si, obtendo um contraste que dava ao conjunto variedade e leveza.

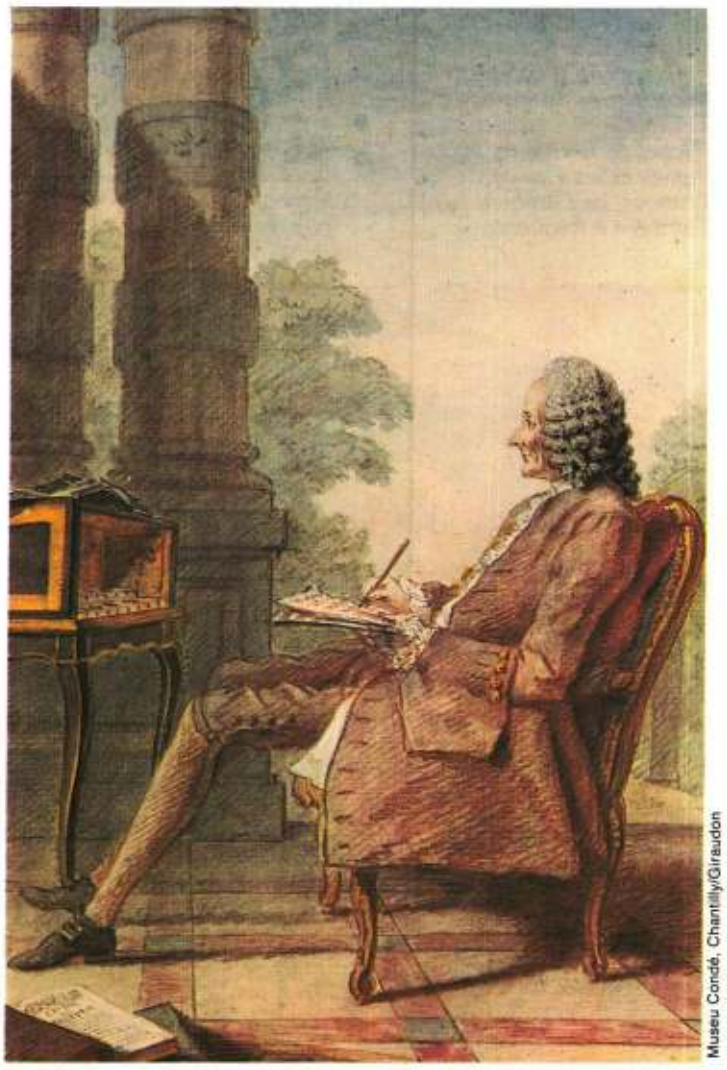
Do seu tempo de compositor de corte e de comédias-*-ballets,* Lully extraiu a experiência para a utilização das danças nas tragédias líricas. Salvo as que se encontram nos *divertissements,* relegou para os prólogos os números dançáveis, a fim de não prejudicar a unidade dramática: aqueles converteram-se, assim, no último reduto do antigo *ballet de cour.*

As obras-primas de Lully são *Roland* (1685) e *Armide* (1686), tragédias líricas em que todos os elementos descritos adquirem sua máxima expressão e perfeição. Antes da sua morte, ocorrida em 1687, em conseqüência de uma gangrena resultante de se ter ferido num pé com o bastão-batuta que usava para dirigir a orquestra, Lully era já uma instituição nacional. Conseguira, por fim, adaptar à língua e ao sentimento dramático franceses as maneiras e as formas de fazer do teatro musical italiano; suas obras servirão de inspiração e serão representadas com regularidade durante mais de cem anos.

Os sucessores mais diretos de Lully afastaram-se paulatinamente da sua concepção dramática, reivindicando, de certo modo, a criação musical ligada a um tipo de espetáculo tradicionalmente querido e admirado pelos franceses: o *ballet*. André Campra (1660-1744) pode ser considerado o criador da ópera-*ballet,* embora parte dos elementos que utilizou estejam já presentes em algumas obras tardias de Lully — *Le Triomphe de l'Amour* (1681), por exemplo.

Na sua primeira ópera-*ballet, L'Europe Galante* (1697), Campra expôs já a estrutura formal que caracterizou o gênero: um prólogo, seguido de três ou quatro actos — entradas, no estilo do antigo *ballet à entrées* —, cada um dos quais apresenta uma ação que se desenrola de uma maneira independente, no máximo com uma leve alusão à idéia geral expressa no título da obra. Cada ato contém, pelo menos, um *divertissement* onde se misturam canto e dança. Algumas das *entrées* mais famosas destas óperas-*ballets* subsistirão até à segunda metade do século XVIII; e por essa altura o gênio de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) terá já composto suas melhores obras.

A súbita irrupção na cena francesa de *Hippolyte et Aricie* (1733), a primeira tentativa de Rameau no teatro musical, significou a recuperação do estilo da tragédia lírica iniciado por Lully, sessenta anos antes, estilo que fora praticamente relegado ao esquecimento pela geração de músicos que medeia entre ambos os compositores. *Hippolyte et Aricie,* não obstante sua condição de primogênita, é uma obra-prima que abre a porta a novas maneiras de conceber e realizar a tragédia lírica. Tal como no resto das suas obras do mesmo gênero — *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *Zoroastre* (1749) —, Rameau introduziu já aqui seu sentido de soberania do discurso musical, baseado em audazes achados harmônicos, frente a frente ao puro fio dramático e à força expressiva dos sentimentos nele contidos. Neste aspecto, afastou-se das concepções de Lully, sempre respeitadoras dos textos do seu libretista Quinault, com vista a sublinhar a clareza da idéia poética. A riqueza dos recursos criadores de Rameau permitiu-lhe fazer da orquestra a protagonista principal, não só na abertura, mas igualmente nas peças sinfônicas ou coreográficas entre os diversos atos.



Museu Condé, Chantilly/Giraudon

A primeira tragédia lírica de Jean-Philippe Rameau, Hippolyte et Aricie, *de difícil execução para os hábitos da época e a concepção vigente do gênero, levantou sérias dificuldades aos cantores e dividiu a opinião parisiense. O músico (em cima, retrato) acabaria por impor o seu critério e singular talento.*

Nas suas tragédias líricas sucedem-se todas as formas da arte vocal e instrumental: recitativo seco e *arioso,* árias de todos os tipos, bailados, coros e *divertissements*. Rameau não renunciou a fazer do recitativo o núcleo da declamação dramática, mas a emoção e a paixão ganham corpo essencialmente pela música, cuja função é preponderante. Esta sua posição, escudada na apresentação da Comédia lírica *Platée* (Versalhes, 1745), de processos musicais copiados do estilo do alto Barroco italiano, granjeou-lhe a hostilidade dos partidários da ópera de Lully, que chegariam a acusá-lo de traição aos ideais líricos genuinamente franceses, com evidente desconhecimento das verdadeiras intenções estéticas de Rameau.

Salmer

Rameau reivindicou na tragédia lírica francesa a preponderância da música, posição que foi mal interpretada por aqueles que se aferravam à tradição de Lully. A fotografia corresponde à Ópera de Versalhes, onde se estreou Platée, *obra de Rameau que levou aquela polêmica aos piores extremos.*

Mas o cavalo de batalha sobre o qual se articulou a profunda dissensão, nunca ultrapassada no fundo, entre detratores e admiradores das correntes italianas, foi o *intermezzo* de Pergolesi *La Serva Padrona*. A disputa provocada pela sua representação em Paris ficaria famosa para a posteridade com o nome de «Querela dos Bufões», em virtude do caráter bufo da peça de Pergolesi. De um lado, situaram-se aqueles que aplaudiam a atividade musical dos italianos, julgando que toda a tentativa para institucionalizar uma ópera francesa estava de antemão condenada, porquanto não tinha sentido cantar numa língua cujo ritmo prosódico, de acentos persistentes sobre a última ou penúltima sílabas, a tornavam inadequada para isso; essa era a idéia dos enciclopedistas, chefiados pelo mais radical de todos eles, Jean-Jacques Rousseau. Do lado oposto, colocaram-se os que sustentavam a opinião contrária, imbuídos de um exaltado espírito nacionalista que defendia a validade da tradição musical francesa presente nas composições de Lully e Rameau.

A «Querela dos Bufões» teve como principal conseqüência promover o desenvolvimento da ópera cômica francesa, gênero menor que, à maneira da ópera-bufa napolitana e do *singspiel* na Alemanha, chegaria a ser o espetáculo preferido das classes médias da segunda metade do século XVIII.

A ópera primitiva em Inglaterra

Perante a música italiana invasora, a Inglaterra dispunha da grande tradição do *masque*, espetáculo eqüivalente ao *ballet de cour* francês, cujos principais ingredientes eram a dança e o desfile de guarda-roupas e grandes cenários, enquanto a música fazia de simples comparsa; esta teria de esperar por Nicholas Lanier (1588-1666) para ter acesso a um lugar de honra na cena inglesa.

Lanier, que viajara por Itália, foi o primeiro compositor que tentou fazer um recitativo em língua inglesa. Em 1612 procurou obter a colaboração do poeta Ben Johnson e do arquiteto Inigo Jones para trabalhar num novo conceito formal e cênico do *masque*. Em 1617, seus esforços cristalizavam, por fim, em *Lovers Made Men*, que pode ser considerado o primeiro *masque* musicado segundo o estilo recitativo dos mestres tradicionais, mas com texto em inglês.

Este foi a primeira de uma série de tentativas para fazer do *masque* um entretenimento à base de música, drama e dança, que não pode, apesar de tudo, ser ainda considerado como uma verdadeira ópera, papel que estava reservado a *Venus and Adonis*, de John Blow (1649-1708), a quem cabe ainda o mérito de ter sido professor da grande figura da música teatral inglesa: Henry Purcell (1659-1695).

No ambiente político da restauração de Carlos II (1660-1685) havia acabado de se apoderar do palco um gênero peculiarmente inglês: o teatro heróico com música, que voltava a relegar esta última para intervenções secundárias. Compositor de óperas nato, Purcell não foi nunca, no entanto, um criador de formas; ao submeter a inteligência musical àquelas que sua circunstância lhe oferecia, sua produção no campo operático reduziu-se a uma única obra: *Dido and Eneas*. Esta obra-prima revela a fidelidade de Purcell tanto à tradição teatral do seu país como às práticas musicais francesas e italianas. Embora reconhecendo a perfeição alcançada nesta partitura, apesar da pureza trágica da sua ação e da indubitável qualidade melódica das suas extensas árias, *Dido and Eneas* não passa de uma ópera em miniatura, na qual a orquestra utiliza tão-só uns quantos instrumentos de cordas, além do cravo.

Purcell cultivou inúmeros gêneros musicais religiosos e profanos; fez incursões pela música instrumental pura, das quais são testemunhas suas numerosas fantasias para viola e as sonatas em trio; e, acima de tudo, deve-se-lhe a música de cinco composições que poderíamos denominar «semi-óperas» e que mais não são do que as partes musicais de obras teatrais heróicas correspondentes, entre as quais vale a pena citar *King Arthur* (1691), de John Dryden, e *The Fairy Queen* (1692), adaptação livre do *Sonho de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, que Purcell musicou.

Sua morte prematura, com a idade de 36 anos, privou talvez a Inglaterra da possibilidade de ter desenvolvido uma verdadeira ópera nacional; o esplendor solitário do gênio de Purcell não foi suficiente para promover a necessária continuidade, e quando, dezesseis anos mais tarde somente, Georg Friedrich Händel (1685-1759) produziu sua primeira ópera inglesa, *Rinaldo* (Londres, 1711), os teatros ingleses estavam já invadidos pela música italiana da altura.

Não obstante sua origem alemã e sua anterior ligação ao famoso teatro da Ópera de Hamburgo, Händel fez sua carreira em Londres, com a reputação de compositor italiano. Evidentemente, os quatro anos que passou em Itália (1706-1710) haviam-no posto a par de todas as particularidades inerentes à música deste país. Händel escreveu quase quarenta óperas durante seu período londrino, até 1741. Entre os títulos principais desta produção figuram *Teseo* (1713), *Amadigi di Gaula* (1717), *Agrippina* (1718), *Tamerlano* (1724), *Giulio Cesare in Egitto* (1724), *Orlando* (1733), *Serse* (1738) e *Imeneo* (1740). Quase um quarto destas óperas trata de assuntos da história de Roma; o resto, na sua maioria, gira em torno de temas extraídos da épica renascentista ou do romanceiro medieval. Só umas quantas se relacionam com a mitologia antiga.

A disposição das árias corresponde, na ópera händeliana, ao hábito de os cantores abandonarem a cena, a fim de serem aplaudidos após terem exibido seu virtuosismo num número; em conseqüência destas saídas, as árias tornam-se momentos de caráter contemplativo, estáticos, nascidos do recitativo, que vem a ser praticamente o ponto culminante da representação. A música é figura principal nestas óperas, nas quais a uniformidade do recitativo é interrompida em parte por *intermezzos* sinfônicos e trechos corais.

Depois de 1741, perante a evolução dos gostos do público, Händel abandonou a composição operática para se dedicar ao oratório.

Arquivo Salvat

Estreada no Dorset Gardens Theatre, de Londres, em 1692, e dotada de uma esplêndida partitura, The Fairy Queen *constituiu uma bela afirmação de Purcell no campo da música teatral, que o músico confirmaria noutras oportunidades. O tema shakespeariano sofreu algumas modificações nesta obra, cujo espírito está patente na imagem da esquerda.*

A ópera primitiva na Alemanha

Na Alemanha não se dá o precedente de um espetáculo que fosse conjunto de música, poesia e dança, semelhante ao *ballet de cour* francês ou ao *masque* inglês. Existe, sem dúvida, o *singspiel,* espécie de opereta tipicamente alemã que mistura a declamação falada com o canto; mas não se têm notícias certas sobre seu percurso antes do século XVIII.

O grande florescimento dessa canção simples, de caráter íntimo, que é o *lied* ao longo do século XVII não pode, no entanto, explicar-se inteiramente sem se recorrer à influência da música italiana. Os modos da polifonia madrigalesca veneziana estão patentes nas produções de Hassler ou de Schein; os grandes mestres do *lied* da geração seguinte — Heinrich Albert, Constantin Dedekind, Gabriel Voigtländer, Adam Krieger — levá-lo-ão já pelo caminho da monodia, assimilando também as técnicas do *stile rappresentativo.*

Mas todas estas inovações de conteúdo e estilo na música vocal e instrumental não teriam sido possíveis, seguramente, sem o concurso do gênio indiscutível de Heinrich Schütz (1585-1672). Nascido em Köstritz (Saxônia) e discípulo de Giovanni Gabrielli em Veneza, Schütz é considerado o Monteverdi alemão. Na sua inspiração e inteligência criativa confluem todas as correntes da atividade musical do seu tempo; Schütz sintetizou melhor do que ninguém as tradições musicais de dois povos, o alemão e o italiano, que fundiu para as conduzir depois ao encontro de expressões novas e de inflexões rejuvenescedoras. Sua obra, inteiramente vocal, está marcada por uma profunda interioridade religiosa.

Schütz compôs apenas uma ópera, *Dafne*, cuja música se perdeu. Baseada na versão livre de Martin Opitz da *Dafne* de Ottavio de Rinuccini, foi estreada em Torgau e pode ter trazido a primeira amostra do recitativo florentino aos países de língua alemã; mas esta representação, que se realizou em 1627, não deixou de ser um ato isolado no deteriorado ambiente artístico da Guerra dos Trinta Anos. Terminada a guerra em 1648, foram numerosas as produções operáticas aparecidas no idioma vernáculo. Foi também a época da construção dos grandes teatros de corte e da invasão de artistas italianos que impuseram suas concepções em alguns dos principais centros da vida alemã. Em Dresda instalaram-se Giovanni Andrea Bontempi, Carlo Pallavicino e Johann Adolph Hasse, que pôs na moda as concepções musicais napolitanas; em Munique fixaram-se Ercole Bernabei e o fa-

moso Agostino Steffani (1654-1728), que também viveu em Hannover. A moda do espetáculo à italiana acabou por se estender a todas as classeś sociais e a ópera autóctone deixou-se ficar confinada a Hamburgo, cidade que se converteu assim no berço e capital do teatro musical alemão. Com a construção do célebre teatro do Gänsemarkt, subvencionado por um grupo de abastados cidadãos, sob o patrocínio do duque Christian Albert de Holstein, e inaugurado em 1678, os hamburgueses não pouparam esforços para conservar a estabilidade de um espetáculo de ópera em língua alemã, que durou até 1738, fazendo face às periódicas crises financeiras e à oposição declarada do clero pietista, avesso a este tipo de acontecimento social.

A abertura do Gänsemarkt fez-se com *Adam und Eva*, de Johann Theile, discípulo de Schütz. A única coisa que se conserva desta ópera é o libreto. Depois dela apareceriam inúmeras óperas sobre temas mitológicos, históricos e bíblicos, devidas à inspiração de muitos músicos: Johann Mattheson, Johann Wolfgang Franck, Johann Philipp Krieger, Johann Sigismund Kusser e Reinhard Kaiser, entre outros mais.

Porventura o mais preeminente dos compositores de ópera da escola de Hamburgo haja sido Reinhard Keiser (1674-1739), autor de uma centena delas — embora só vinte tenham chegado até nós. Em Keiser convergem os encantos do *lied*, da ária italiana e do ritmo de dança francês. Suas melhores partituras caracterizam-se pela variedade formal, a riqueza melódica e uma sóbria instrumentação que sublinha o sentimento do drama. Suas *Störtebecker* (1701) e *Der lächerliche Prinz Jodelet* (1726) — esta última de caráter cômico — são exemplos do referido.

É importante assinalar que em Hamburgo não se enraizou a moda dos cantores virtuoses nem, salvo raras exceções, dos castrados. Finalmente, não devemos esquecer que Händel estava também em dívida para com a cena musical hamburguesa: suas óperas *Almira, Nero, Florindo* e *Dafne* foram compostas durante a sua estada em Hamburgo, entre 1704 e 1705.

A ópera primitiva em Espanha

As primeiras referências sobre a existência de uma música de cena espanhola remontam ao século XVI. Trata-se de peças musicais isoladas que, associadas a outros tipos de intervenções alheias ao assunto da representação propriamente dita, se incluíam em diversas partes do desenvolvimento de uma comédia. Estas intervenções aparecem já sistematizadas num todo orgânico nos começos do século XVII. O resultado foi o aparecimento de um espetáculo autóctone e original; mas ainda se estava longe do drama musical. De qualquer modo, em Espanha, como primeiro em Itália e, mais tarde, no resto da Europa, impor-se-ia também a estética barroca da melodia acompanhada e do baixo contínuo.

As primeiras manifestações daquilo que se fazia musicalmente para lá dos Pireneus contaram com a ajuda direta do poder real. Filipe III havia visitado Veneza em 1605 e tinha notícias da suntuosidade da corte francesa e da existência do

Museu Real de Belas-Artes, Bruxelas/Arquivo Salvat

À direita e na página seguinte: Adão e Eva, *de Lucas Cranach, o Velho, reproduz o tema que Joahnn Theile transportou para a ópera do mesmo nome. Autor de música sacra e contrapontista, não é de estranhar que este discípulo de Schütz escolhesse o tema para a inauguração do teatro do Gänsemarkt, com o qual se tentava salvar a ópera alemã.*

Museu Real de Belas-Artes, Bruxelas/Arquivo Salvat

Ballet Comique de la Reine, em imitação do qual mandou organizar esplendorosas festas quando do nascimento do seu filho, o futuro Filipe IV.

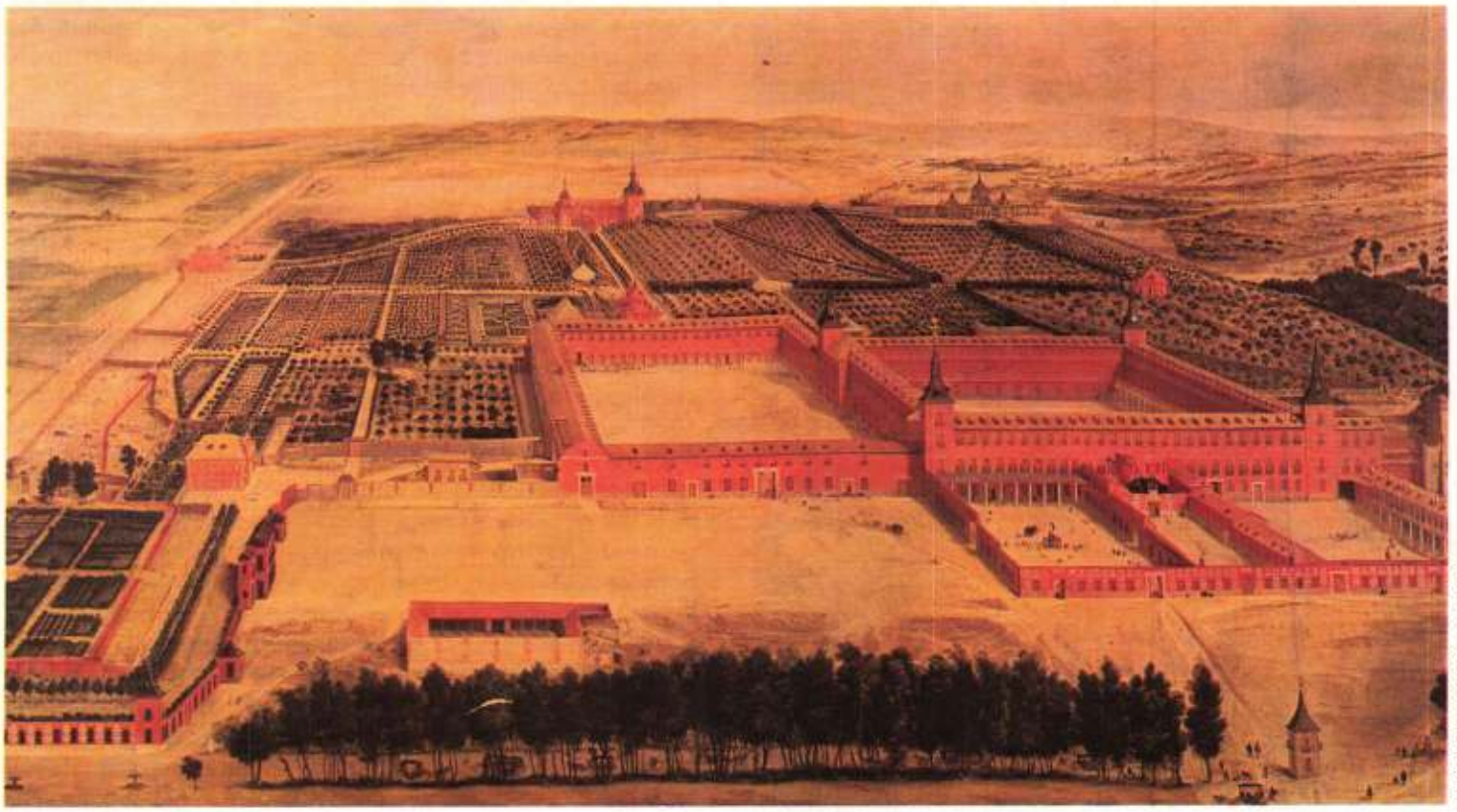
Uns anos mais tarde, e nesta mesma linha, representou-se em Aranjuez *La Glória de Niquea,* do conde de Villamediana, para comemorar o aniversário de Filipe IV, feito já novo rei. Aqui contou-se com a colaboração de um maquinista napolitano, Giulio Cesare Fontana, o que nos dá motivo para pensar que as vicissitudes musicais italianas não eram alheias à corte de Madrid.

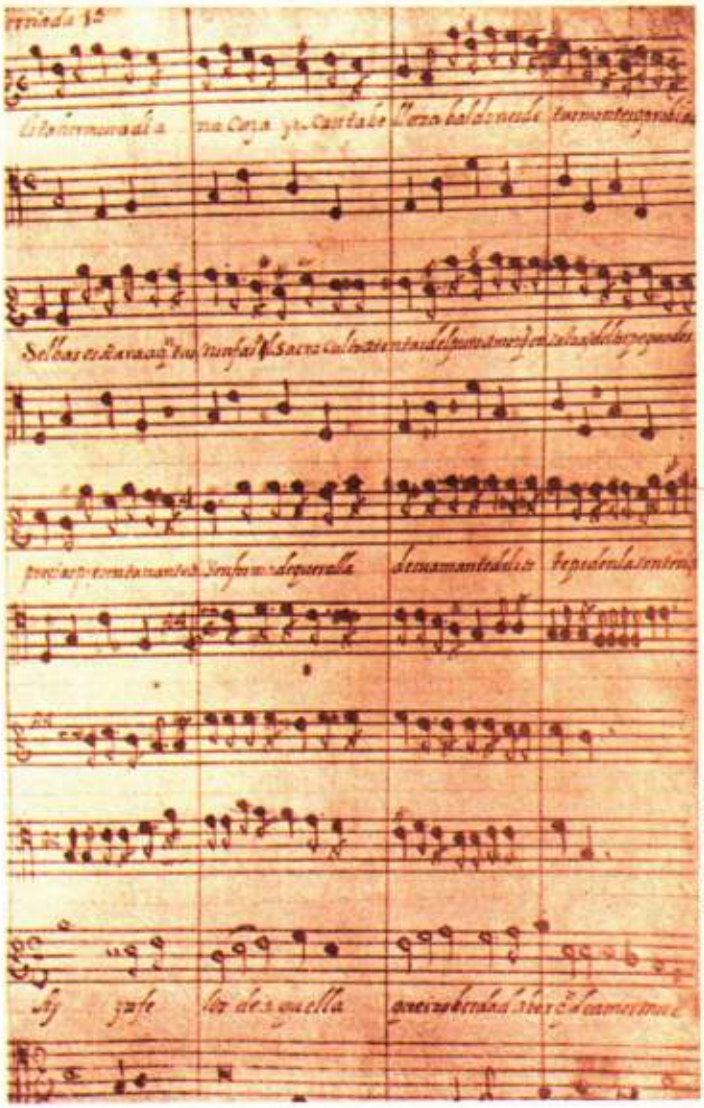
A vinda para a corte, por ordem real, pouco tempo depois, do florentino Cosimo Lotti, pintor e cenógrafo famoso, foi decisiva para a evolução do espetáculo teatral espanhol. Em 1629 representou-se no teatro do Palácio Real de Madrid *A Selva sem Amor,* de Lope de Vega, écloga pastoril cantada, com cenografia de Lotti e música de autor desconhecido, que se perdeu; provavelmente não passou de uma amálgama de harmonias e melodias extraídas das formas populares que estavam em voga, sem nada que se assemelhasse ao «recitar cantando» dos florentinos, mas trata-se, quase sem dúvida, da primeira ópera espanhola genuína.

Parece, no entanto, que *A Selva sem Amor* foi uma experiência isolada, já que houve que esperar trinta anos para ver nascer tentativas mais coerentes e contínuas, que tiveram origem numa das associações mais longas e fecundas da história da música espanhola de teatro: a de Pedro Calderón de la Barca e Juan Hidalgo.

Madrileno de nascimento, Hidalgo (1612-1685) recebeu desde muito cedo educação musical ministrada pela sua própria família. Alguns membros desta eram também músicos e instrumentistas. Harpista da Real Capela de Madrid em 1631 — lugar que conservaria durante o resto da vida —, foi distinguido pela Inquisição com a nomeação para notário do Santo Ofício em 1640. Sua produção inclui música vocal religiosa e profana, bem como obras cênicas. De estilo sóbrio, cheio de recursos melódicos e harmônicos que servem o texto sem excesso de paixão, de uma maneira natural e agradável, sentiu, de 1650 em diante, o desejo de imitar os modelos italianos. A primeira das óperas que Hidalgo produziu em colaboração com Calderón pode ter sido *La Púrpura de la Rosa,* representada num só ato, em Madrid, no teatro do Buen Retiro, em 1660. Ignora-se de fato quem possa ter sido o compositor, porque o texto não consigna o seu nome e porque, além disso, a música se perdeu, embora as pesquisas mais sólidas apontem para Hidalgo. O que está explicitamente presente no libreto é a intenção de imitar o estilo recitativo dos dramas musicais italianos e para esse efeito aparecem peças a solo, a duo e a quatro, em disposições que dão idéia de uma espécie de sucessão de recitativos-árias. Há também referências a uma orquestra que sublinha as passagens bélicas com sons de trombetas e caixas; a maquinaria igualmente deve ter sido espetacular.

No mesmo ano e no mesmo lugar foi levada à cena *Celos aun del aire matan,* ópera em três atos com libreto de Calderón, que desta vez apresenta a assinatura indiscutível do harpista da Real Capela de Madrid, Juan Hidalgo. Trata-se, portanto, da mais antiga ópera espanhola de que se conhece a música, conservada em Portugal, na Biblioteca Pública de Évora, embora em parte tão reduzida. Foi construída nos moldes formais das óperas italianas, segundo uma sucessão de recitativos e árias estróficas, com intervenções corais. Os recitados são dialogados, em compasso binário, com um variado tratamento rítmico e melódico que acentua grande-



Palácio Real, Madrid/Arquivo Salvat

Biblioteca do Palácio da Liria/Arquivo Salvat

Na gravura apresentada em cima, o Palácio do Bom Retiro, em Madrid, no qual estava instalado o teatro do mesmo nome e onde se estreou, em 1660, a primeira ópera que nasceu da colaboração entre Pedro Calderón de la Barca e Juan Hidalgo: Celos aun del aire matan. *Hidalgo (à esquerda: uma página da partitura desta ópera) era considerado na corte como «de superior capacidade e digno das honras de Sua Majestade».*

mente o sentimento expressivo, quase em *arioso*; os coros são homofônicos e aparecem por breves momentos nos pontos culminantes; a intriga articula-se com personagens mitológicas.

Hidalgo colaborou com Calderón em outras produções operáticas, como *La Estatua de Prometeo* (cerca de 1672) e *Psiquis y Cupido* (1679), além de ter escrito música vocal e instrumental para vários autos sacramentais deste último. Também trabalhou com outros autores de renome, como Francisco de Avellaneda e Juan Vélez de Guevara. Ainda que sua música não seja fundamentalmente inovadora, devemos reconhecer que Hidalgo soube encontrar o equilíbrio entre as essências dos ritmos espanhóis e os caracteres mais preponderantes da ópera italiana, para cuja popularização na corte de Espanha contribuiu fortemente.

Sebastián Durón (1660-1716) é o sucessor temporário de Hidalgo no palco da primitiva ópera espanhola. Nascido em Brihuega (Guadalajara), foi mestre da Real Capela de Carlos III desde 1690 até que problemas políticos o levaram a exilar-se em França (1706), país onde morreria a 3 de agosto, dez anos mais tarde.

A única ópera conhecida de Durón é *La Guerra de los Gigantes,* escrita para solistas e coro a quatro vozes, além de uma parte instrumental. Seu significado histórico é relevante, já que se pode falar dela como da última ópera genuinamente espanhola; depois, a cena deste país engalanar-se-ia para receber de braços abertos formas e estilos italianizantes. ■

Capítulo 4

Quatro óperas barrocas

«Ercole Amante», de Cavalli

Não nos pode surpreender que o maior compositor italiano do gênero operístico da segunda metade do século XVII tenha sido um aluno e colaborador de Monteverdi. O grande autor de *L'Orfeo* assentara as bases de um novo gênero de música dramática e criara até obras-primas, como *L'Incoronazione di Poppea*. Sua enorme contribuição seria assumida e desenvolvida por uma plêiade de jovens compositores, entre os quais sobressaiu Pietro Francesco Caletti, nascido em Cremona, em fevereiro de 1602. Filho de um músico, teve desde criança a proteção de Federico de Cavalli, influente magistrado veneziano, cujo apelido adotou como prova de gratidão; a história recordá-lo-á como Francesco Cavalli.

Na sua longa vida de criador musical, Cavalli chegou a compor trinta e duas óperas. Embora hoje em dia praticamente nenhuma figure no repertório habitual, todos estão de acordo em admitir que, com elas, Cavalli aperfeiçoou o gênero tanto do ponto de vista estrutural como expressivo. Separou claramente os recitativos das árias e modernizou o caráter daqueles, transformando-os em momentos de elevada intensidade dramática. Introduziu, ainda, a prática de planificar cuidadosamente a obra, cingindo-se a um plano preconcebido e racional. Conseguiu, assim, alguns títulos que, no seu tempo, tiveram uma enorme aceitação e lhe permitiram gozar de grande prestígio pessoal e de uma sólida posição. Se sua obra é hoje pouco representada, isso deve-se às convenções da ópera barroca; seus guiões mitológicos, de significado alegórico e intriga desordenada e complexa, afastam-se muito dos gostos do público contemporâneo.

De todas suas obras, a mais ambiciosa e complexa é *Ercole Amante*, escrita para festejar o casamento (1660) do jovem rei Luís XIV com Maria Teresa de Áustria. A morte do cardeal Mazarino, em 1661, atrasou a estréia, que só se realizou em 1662. Foi uma ocasião memorável, na qual os membros da família real participaram diretamente, interpretando papéis no drama, tal como no bailado escrito por Lully, que se intercalou na obra. O complexo argumento dispôs dos mais sofisticados recursos técnicos de que se dispunha na época. A obra foi representada numa sala que o rei mandara construir especialmente para isso. A despeito destes cuidados, a manipulação da maquinaria e a complexidade dos efeitos provocaram desajustamentos e ruídos que desagradaram a Cavalli.

O longuíssimo espetáculo — cinco atos e um bailado — foi suficientemente pesado para motivar que *Ercole Amante* não voltasse a subir à

Ercole Amante, *de Cavalli, escrita para celebrar o casamento de Luís XIV e Maria Teresa, a que alude a alegoria reproduzida embaixo, estreou-se em 1662, com grande êxito. Não obstante, não voltou a ser montada senão em 1979.*

Museu de Versalhes/Arquivo Salvat

cena até maio de 1979, data em que foi reposta com grande êxito em Lyon. Não obstante, foi sempre considerada como um expoente da ópera barroca e até como um grande passo em frente na evolução do gênero. O argumento descreve os amores de Hércules com Dejanira e a trágica morte do herói, envolto numa túnica em chamas. Os acontecimentos mitológicos são narrados de uma forma sobrecarregada e complexa: é de ter em conta, no entanto, que ao espectador dos nossos dias escapem as evidentes conotações alegóricas do libreto, que os contemporâneos do autor conheciam perfeitamente; personagens e acontecimentos referem-se cripticamente aos membros da família real — Hércules é Luís XIV, Juno é Maria Teresa — e a fenômenos políticos e sociais da época. Não restam dúvidas que um espectador da estréia estava em muito melhores condições do que nós para entender as chaves da enredada linha da intriga criada pelo abade Butti.

Musicalmente, *Ercole Amante* é uma obra de grande beleza, que abre correntes expressivas depois seguidas por Lully, Händel e Gluck. Deve salientar-se a orquestração, expressiva e rica, com pontos altos no prólogo e na cena do Inferno. Do mesmo modo, os coros merecem um tratamento muito cuidado — e talvez as partes mais belas da obra sejam as corais. Como é clássico em Cavalli, os recitativos, eloqüentes e comovedores, são objeto de especial atenção. Numa atitude que se poderia classificar de «belliniana», Cavalli evitou as complexidades harmônicas para dar livre curso à expressividade melódica e à sinceridade expressiva.

«Alceste», de Lully

Quando Jean-Baptiste Lully escreveu *Alceste*, em 1674, gozava já de uma posição invejável como músico da corte de Luís XIV. Nesse sentido, é bem eloqüente a ata do seu matrimônio com Mlle Lambert (1622), referendada pelas assinaturas do ministro Colbert, da rainha-mãe Ana de Áustria, da rainha Maria Teresa e do próprio Rei-Sol.

Apesar deste prestígio, não faltavam inimigos a Lully; alguns combatiam-no pela sua origem e nacionalidade; nascera em Florença, em 1632, e seu verdadeiro nome era Giovanni Battista Lulli. Filho de humildes moleiros, ao adotar a nacionalidade francesa declarou-se descendente de «fidalgos florentinos».

Outros, em contrapartida, criticavam-no pelas suas audácias musicais. Embora hoje possa parecer-nos o mais harmonioso e delicado dos músicos, Lully foi um inovador que, especialmente no plano dramático, contribuiu com elementos que, na sua época, foram considerados novos de mais.

Teve, porém, tato e habilidade para evitar a perigosa fama de iconoclasta; grande violinista, bom bailarino e pessoa hábil para as relações públicas, gozou permanentemente dos favores de Luís XIV — que o naturalizou francês em 1661 — e faleceu em 1687, dono de uma considerável fortuna pessoal.

Lully compôs música de bailado — interveio com freqüência na coreografia e na dança — peças religiosas, trios e música instrumental: mas sua maior contribuição verificou-se no gênero dramático. Lully falava de *tragédies lyriques*, inculcando que se tratava de um gênero eminentemente francês afim mas não identificável com a ópera italiana. O autor dos seus libretos foi quase sempre Philippe Quinault, um poeta cortesão com o qual manteve uma estreita colaboração desde *Cadmus et Hermione*, estreada em 1671. A obra criativa de Lully e Quinault foi dando forma e caráter próprio àquilo que seria a ópera francesa; em rigor, Lully é geralmente considerado como o criador deste gênero.

Vendo a reação do público de Paris perante as obras de Rossi e Cavalli, Lully e Quinault observaram existir uma rejeição quanto à excessiva inverosimilhança dos assuntos, à presença de castrados e à subordinação servil da poesia à música; por conseguinte, suas obras caracterizaram-se, desde o início, pelo maior realismo dos libretos (por mais que no nosso naturalista século as histórias de *Alceste* ou *Roland* possam parecer-nos delirantemente irreais), por uma subordinação da música à necessidade dramática do texto e pela procura de um certo equilíbrio clássico na expressão dos sentimentos e na expansão lírica, que os franceses denominaram *bon goût*.

Alceste constituiu um dos mais memoráveis êxitos de Lully. Isso não impediu que os seus inimigos tentassem desfeitear a estréia, que se efetuou a 12 de janeiro de 1674. Murmúrios de protesto — sem dúvida organizados — acolheram os trechos mais audazes da partitura e distribuíram-se panfletos atacando duramente a obra e seus autores. A encenação foi um espetáculo total, que incluía dança e se valia de uma complexa maquinaria de efeitos teatrais. Não obstante as críticas mencionadas — que incluíam opiniões negativas nada menos do que de Racine —, *Alceste* foi um êxito; para isso influiu indubitavelmente a opinião do próprio Rei-Sol, que mandou repor a peça em julho desse mesmo ano. Em tempos imediatamente posteriores, *Alceste* voltou a ser representada com regularidade, tendo até sido estreada fora de França.

Seu argumento baseia-se longinquamente numa tragédia de Eurípides; mas Quinault, de acordo com as preferências do Barroco, eliminou a simplicidade clássica para introduzir personagens e intrigas que tornavam o enredo sumamente complexo. Abundam as intervenções corais e o curso trágico do argumento é interrompido por cenas cômicas que hoje parecem fora de propósito.

Para lá destes elementos, *Alceste* é uma obra musical esplêndida; a orquestração é equilibrada e eficaz, os recitativos são eloqüentes e sentidos, os trechos corais possuem uma grande beleza e as árias, duetos e tercetos conjugam expressividade e força melódica. Tornaram-se especialmente célebres o dueto de Admeto e Alceste, do 2.° ato *(«Alceste, vous pleurez»)*, a passagem concertante *«Alceste est morte»*, do 3.° ato, a célebre ária de Caronte no 4.° ato *(«Il faut passer tost ou tard»)*, a ária de Admeto do 5.° ato *(«Alcide est le vainqueur du Trépas»)*, etc. Em suma, e independentemente da sua importância evidente para a evolução da ópera francesa, *Alceste* perdura pela beleza da sua música.

«Castor et Pollux», de Rameau

Admirador apaixonado de Lully, Jean Philippe Rameau foi, todavia, alvo de constantes ataques dos zelosos guardiões da tradição daquele compositor. Contra sua vontade, converteu-se em motivo de escândalo devido à sua excepcional obra dramática, que mereceu os ataques tanto dos tradicionalistas franceses como dos italianistas.

Quando, aos 50 anos, Rameau decidiu compor sua primeira ópera — *Hippolyte et Aricie* — já a *tragédie lyrique* francesa definira suas características e se distinguira quase belicosamente da ópera italiana: sua ação devia ser aceitavelmente verosímil, a música tinha de se adaptar às necessidades do texto, as árias deviam ser funcionais (e não um veículo de exibição vocal, como em Itália) e, nos recitativos, devia procurar-se a expressividade da voz falada. Formalmente, as obras dividiam-se em um prólogo e cinco atos, entremeados de divertimentos e bailados. Tudo isso imbuído de um certo equilíbrio chamado *bon goût*. Rameau sentia-se apaixonadamente francês, amava esta tradição e tentou afirmá-la na sua obra. Mas — curioso paradoxo do talento — assumiu-a em sentido dinâmico, desenvolveu-a e transformou-a. Isso valeu-lhe a acusação de traidor por parte dos lullistas e ataques de todos os tipos; mas também lhe deu lugar preeminente na história da música universal.

Rameau introduziu audácias harmônicas de origem italiana, que alteraram profundamente a harmonização clássica e feriram os ouvidos dos ortodoxos; aumentou a presença dos instrumentos de sopro e procurou conseguir, por meio da música, uma maior autenticidade dramática: graças a este empenho, criou páginas notáveis, onde foram beber os músicos posteriores — especialmente Gluck — e que anunciam por vezes o Romantismo, sobretudo na descrição musical da natureza.

Castor et Pollux, a segunda ópera de Rameau, estreou-se a 24 de Outubro de 1737. O autor do libreto foi P. J. Gentil-Bernard, um escritor que gozava da preferência da então influente Madame de Pompadour. O libretista manteve a estrutura tradicional de um prólogo e cinco atos, mas alterou — e também isto era norma na altura — a história mitológica dos filhos de Leda. Conservam-se, no entanto, os caracteres clássicos de coragem e amor filial que a lenda lhes atribui. O aspecto mais relevante do libreto — que recebeu grandes elogios de Voltaire — é o esforço de humanização das personagens, especialmente notável nas figuras de Castor e Pólux.

Às já mencionadas audácias

harmônicas e instrumentais acrescentou Rameau inovações notáveis; a abertura utiliza, talvez pela primeira vez na história dos dramas líricos, motivos melódicos que depois se desenvolverão ao longo da obra. O discurso musical surpreende pela ausência quase total de árias em estilo italiano; as passagens cantadas individualmente aparecem ligadas aos recitativos.

A ópera recebeu fortes críticas, mas os louvores foram mais firmes e gerais. Com o tempo, *Castor et Pollux* foi considerada uma autêntica obra-prima, tanto pelos seus valores intrínsecos como pela influência que exerceu em Gluck e toda a ópera francesa posterior. São especialmente populares o lamento de Telaeira do 1.º ato *(Quelle faible victoire»)*, a alocução de Pólux *«Nature, Amour, qui partagez mon coeur»*, da primeira cena do 2.ª ato, e a cena final, com a participação de Júpiter.

«Giulio Cesare in Egitto», de Händel

Na produção operística de Händel, *Giulio Cesare* — estreado a 20 de fevereiro de 1724, no londrino King's Theatre de Haymarket — representa o culminar do chamado período italiano do autor. Aproveitando a moda italianizante que na altura imperava em Inglaterra, Händel compôs uma sucessão de obras no estilo clássico da Península Italiana: grandes árias, frases de exibição vocal para os cantores, apaixonada entrega lírica na descrição dos sentimentos, etc. Obteve com elas grandes êxitos, que lhe permitiram superar a oposição do seu colega e rival Bononcini, então também radicado em Londres. Neste sentido, pode dizer-se que Händel foi o compositor que levou a ópera barroca italiana ao seu grau máximo.

O libreto de *Giulio Cesare* foi escrito por Nicola Francesco Haym, que se baseou nos conhecidos amores de César e Cleópatra. A ação é geralmente estática e a música, mais do que comentar fatos, descreve com delicados matizes os sentimentos que animam as personagens. Nesta tarefa, Händel fez gala de uma imaginação exuberante e de uma inventiva musical e melódica realmente extraordinária. A psicologia dos protagonistas é descrita mais musical do que poeticamente e a débil ação dramática apoia-se na criatividade do compositor. Adquiriram justa celebridade fragmentos como a área de Cornélia *«Priva son d'ogni conforto»*, a passagem de Sexto *«Svegliatevi nel core»*, as árias de Cleópatra *«Piangerò la sorte mia»*, *«V'adoro, pupille»* e *«Se pietà di me non senti»* e o belo dueto do 2.º ato entre César e Cleópatra. ■

A obra de Louis Galloche (1670-1761) que se reproduz embaixo mostra o momento em que Hércules se dispõe a entregar Alceste, que resgatou da morte, a seu marido, Admeto. Alceste, que se prontificou a morrer para salvar a vida do marido, é a expressão clássica do amor conjugal. Este tema, que já fora tratado por Sófocles e Eurípides, serviu a Lully para sua ópera Alceste, *ponto culminante do desenvolvimento deste gênero em França.*

Escola Nacional Superior de Belas-Artes, Paris/Arquivo Salvat

Capítulo 5

A ópera clássica

Quando Händel faleceu, em 1759, a ópera, e mais concretamente a chamada *ópera séria*, era a protagonista absoluta da vida musical européia. E isso apesar da importância crescente que começava a adquirir a ópera cômica, em Itália chamada *opera buffa* e em França *vaudeville* ou *ópera comique*. Mais adiante estudar-se-ão as características destes gêneros, mas agora importa sublinhar que, após o desaparecimento do músico germano-inglês, durante muitos anos chefe indiscutido da ópera séria à italiana, sua descendência não ficara clara. Eram diversas as influências que se cruzavam no mapa musical europeu e muitas as cortes — especialmente alemãs — e casas aristocráticas que reclamavam para si a estréia das óperas dos compositores mais na moda. Até ao aparecimento de Gluck, e concretamente à estréia do seu *Orfeo ed Euridice* em Viena, em 1762, tudo é bastante confuso. Em França, com Rameau como pendão, defendia-se uma ópera nacional própria e defrontava-se («querela dos bufões») a influência representada por *La Serva Padrona*, de Pergolesi. Em Itália começava o reinado de Hasse e abria-se, com os discípulos deste, o caminho para a reforma de Gluck. Na Áustria e Alemanha, representantes conspícuos da ópera séria, como Hiller, Graun ou Holzbauer (aos quais se juntavam compositores estrangeiros, sobretudo italianos), alimentavam o fausto das cortes de Viena, Mannheim, Berlim ou Munique, nas quais estava a ganhar cada vez maior importância a ópera popular, o *singspiel*, que haveria de servir de trampolim para algumas importantes óperas de Mozart e de base para o nascimento da ópera alemã (Weber).

As regras da ópera séria

Recriando as estruturas de Alessandro Scarlatti, Händel assentara as linhas fundamentais da ópera séria, que dotou de eloqüência, vigor dramático e equilíbrio. A repetição de esquemas, porém, fez que muitas vezes suas óperas possuíssem menor sentido da progressão dramática do que seus oratórios. O enfraquecimento do caráter das personagens, freqüentemente extraídas da antiguidade clássica, a rigidez das formas, a repetição de mecanismos canoros, o uso contínuo do *ritornello* orquestral, o capricho de muitos cantores, sempre desejosos de exibirem suas habilidades, fizeram perder interesse, profundidade e fluidez a algumas das produções operísticas do músico anglo-saxónico; independen-

A ópera-bufa rejeitou não só o racionalismo típico do século XVIII mas também os esquemas de notória rigidez e as personagens afastadas da vida real das classes médias nascentes. Neste sentido, está ligada à liberdade e à proximidade da vida cotidiana, próprias da Commedia dell'arte. *Embaixo: cena da comédia italiana, do século XVI.*

Comédia Francesa, Paris/Arquivo Salvat

Simion/Ricciarini

temente de se poder sempre, e em todos os casos, elogiar a habilidade da sua escrita, o sentido das proporções, o acerto da distribuição e, é claro, a inspiração melódica. E Händel era, apesar de tudo, um compositor extraordinário, adjectivo que não se pode aplicar a todos os que, seguindo a moda, procuravam arranjar um lugar construindo óperas deste tipo, usando, de modo rotineiro e pouco inspirado, as regras e os espartilhos em voga e partindo de libretos reles e convencionais, para que as vozes solistas brilhassem e divertissem um público em geral aborrecido, que só mostrava admiração por uma proeza canora. De qualquer modo, foi importante esta participação do divo, tanto porque, de certa maneira, se convertia em co-criador como por assim se assentarem as bases do bel-canto puro, no qual havia de brilhar, por exemplo, o castrado Carlo Broschi, mais conhecido por Farinelli.

Alessandro Scarlatti, como se comentou, iniciara uma grande reforma operística. O gênero, que evoluíra muito desde Monteverdi, reorganizava-se para vir a concretizar-se em diversos pontos fundamentais: *a*) simplificação e dignificação dos libretos (influência de Racine); *b*) fixação da ária a partir da forma *da capo; c*) estabelecimento do recitativo *accompagnato; d*) criação do «conjunto», em que várias personagens expõem suas idéias. Elementos que, depois de Händel, foram evoluindo pouco a pouco e que continham o

Simion/Ricciarini

À direita: retrato anônimo de Farinelli (1705-1782), que cantou pela primeira vez em Nápoles em 1720. Atuou depois com grande êxito nos principais palcos da Europa.

O holandês Gaspar van Wittel (1653-1736) pintou de modo singular a paisagem italiana. Embaixo: um quadro seu com uma vista do porto de Nápoles, cidade ligada a Alessandro Scarlatti.

germe de toda a ópera da primeira metade do século XVIII. A partir deles ganhou corpo a reforma de Gluck. Com eles contou Mozart para romper as fórmulas com uma ópera séria aparentemente convencional: *Idomeneo* (1781).

Convém examinar brevemente as características essenciais das componentes musicais sobre que se edificou toda a ópera do século e que, numa linguagem cada vez mais evoluída, sustentavam a ação dramática, mesmo quando esta muitas vezes quase não existia. Estes elementos são a ária e o recitativo. Cada um com seus subtipos e divisões alimentam o desenvolvimento dramático e estabelecem a separação entre a ação propriamente dita, ilustrada pelo segundo, e a reflexão sobre ela, realizada por meio da primeira.

Ária. Trata-se da forma cantada por excelência, que se encontra tanto na ópera como no oratório. A ação interna — os pensamentos das personagens, sua atitude perante os fatos contados na ação externa, seus sentimentos — costuma ser nela abordada. Na época que se comenta, a ária era, em regra, construída na forma *da capo* ou forma tripartida: A-B-A. Neste esquema, constituído pela sucessão de três seções, ou *stanzas*, o tema inicial, A, estava em contraste com o segundo, B, que geralmente tinha um caráter diferente e se escrevia numa tonalidade distinta. A era repetido numa espécie de reexposição que geralmente se utilizava para ornamentar o tema-base e para dar assim ao cantor oportunidade de luzir. Cerca de 1740, esta fórmula complicara-se um tanto e em muitos casos estendera-se a cinco seções. A musicóloga alemã Anna Amalie Abert desmembra estas cinco seções em: Ia-Ib-II-Ia-Ib. A primeira seção começa com um *ritornello* instrumental, que costuma antecipar o tema enunciado pela voz e acaba na dominante; a segunda, depois de outro *ritornello*, enriquece e ornamenta o mesmo material, incluindo passos de coloratura, volta à tonalidade original e acaba com uma nova exposição do *ritornello;* a terceira *stanza* pode ou não estar tematicamente relacionada com a primeira, mas é sempre mais curta e em regra escreve-se numa tonalidade relativa. A repetição de Ia e Ib, normalmente precedidas dos *ritornelli*, não chegava a ser escrita muitas vezes: o compositor deixava inteira liberdade ao solista. De qualquer modo, cerca de meados do século, as repetições tornaram-se mais breves, pelo que as árias passaram a ser menos longas e monótonas, e o autor escrevia totalmente, se bem que enriquecendo o motivo inicial, aquilo que o cantor devia interpretar. Em todo o caso, eram regras que se aplicavam de uma maneira muito rígida. Regras que, com o decurso do tempo, os compositores foram flexibilizando.

Seguindo o esquema *da capo*, muitas vezes não muito rigidamente, as árias — na classificação estabelecida por Rockstro e Fuller-Maitland — podiam subdividir-se assim:

Aria cantabile. De movimento habitualmente tranqüilo, costumava ser dotada de um certo patetismo. Tinha um acompanhamento muito simples, na maioria dos casos limitado aos baixos das cordas ou ao cravo.

Aria di portamento. De ritmo lento, mas mais acentuado do que na *aria cantabile*, era também mais moderada e dotada de uma maior simetria melódica. Ainda que desse lugar à introdução de ornamentos, segundo o critério do cantor, a sua expressão era mais serena e digna do que apaixonada.

Aria di mezzo carattere. Menos patética do que a *cantabile* e menos elegante do que a *di portamento*, utilizava-se para expressar paixões mais agitadas. Ajustava-se com clareza ao esquema A-B-A e dispunha normalmente de um acompanhamento orquestral bastante numeroso.

Simion/Ricciarini

Aria parlante. Possuía um caráter declamatório e costumava descrever paixões profundas e emoções violentas. Dava azo à inclusão de trechos instrumentais de grande variedade. Consoante o seu maior ou menor dramatismo, aplicavam-se-lhe diversos qualificativos: ária *agitata*, ária *di strepito* ou ária *infuriata*.

Aria di bravura. Também chamada *d'agilità*, costumava-se escrever em *Allegro*, com numerosas divisões ou passos de agilidade.

Como se disse, estas estruturas, de início rígidas, foram-se, ao longo do século, moldando, inter-relacionando e flexibilizando. Uma conseqüência desta flexibilização foi, por exemplo, a *cavatina*, caracterizada fundamentalmente pela ausência de repetição, e até de uma segunda parte, e que se pode considerar uma forma abreviada da ária *cantabile*, da ária *di portamento* e até da ária *di mezzo carattere*. Também se pode falar da ária *d'imitazione*, derivada da ária *di mezzo carattere* e que incluía normalmente um *obbligato* de um instrumento solista.

Recitativo. Do recitativo *secco* já falamos num capítulo anterior. Interessa-nos aqui fundamentalmente o *accompagnato*, a que Alessandro Scarlatti deu um grande impulso e que implica a intervenção, cada vez maior, do conjunto instrumental, que a princípio apoiava a voz, mas que, pouco a pouco, e com efeitos expressivos e dramáticos, foi dotando de cor as suas intervenções e chegando até ao diálogo. Através do *accompagnato*, os cantores avançavam do *secco par-*

lando para a declamação musicalmente expressiva. A orquestra sublinhava a linha da voz e entre as intervenções desta «interpretava-se» o significado do texto. O recitativo *accompagnato,* também chamado *stromentato,* ao contrário do *secco,* possuía uma rítmica precisa e uma entoação definida.

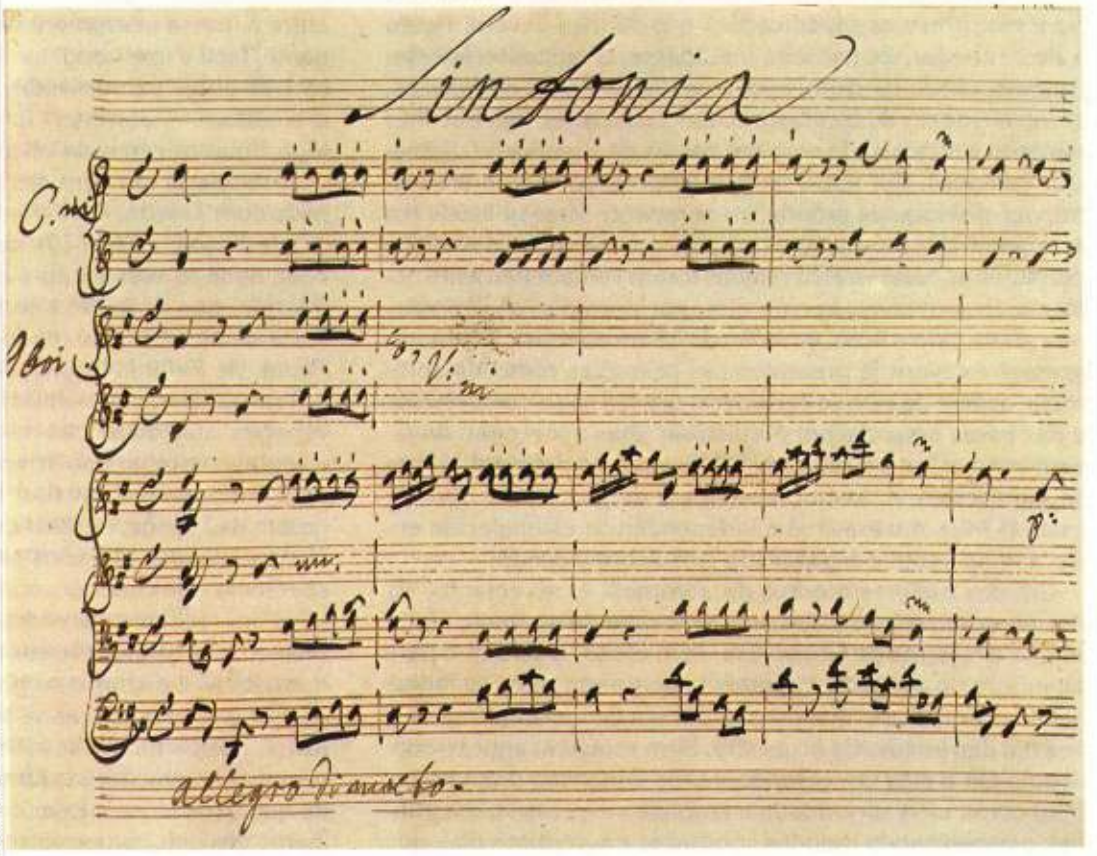
A figura de Metastasio

Nascido em Roma, a 3 de janeiro de 1698, e falecido em Viena, a 12 de abril de 1782, Pietro Metastasio, poeta e libretista, foi o principal protagonista literário da ópera séria e o principal defensor e servidor de certas estruturas. Da sua privilegiada posição em Viena, cidade para onde se mudou em 1730, ditou a moda operística da época. Sua inegável habilidade para dosear os efeitos dramáticos, o sentido da versificação — embora utilizando uma linguagem simples e geralmente pouco inspirada — e suas construções muito pensadas «em música» fizeram que grande parte das suas criações fosse repetidamente utilizada pelos compositores. Os intricados enredos, que serviam assuntos clássicos, agradavam ao aristocrático público da época. O artifício das suas construções, o cenário de papelão dos seus edifícios literários, providos de um valor dramático muito duvidoso, são fáceis de apreciar, observando uma temática em que se jogava sempre, no fundo, em torno da mesma idéia: o triunfo do bem sobre o mal. A experiência do libretista e sua fácil forma de versejar permitiam-lhe distribuir, em qualquer das suas obras, o número de árias que a planificação dramática aconselhava ao longo dos habituais três atos.

O magistério de Hasse

Johann Adolph Hasse (1699-1783), nascido na Alemanha e residente, durante muitos anos em Itália, onde casou com o grande soprano Faustina Bordoni, pode ser considerado a grande figura de transição das estruturas mais rígidas da

Arquivo Salvat

Na página anterior: uma alegoria de autor anônimo com o retrato de Pietro Metastasio, ilustre poeta e libretista que alcançou uma reputação jamais igualada na história da ópera. Seus libretos foram usados mais de oitocentas vezes por compositores de várias nacionalidades durante o século XVIII e os primeiros anos do XIX.

Em cima, à direita: um retrato gravado de Johann Adolph Hasse, um dos máximos expoentes da ópera séria. Suas obras mais notáveis, escritas entre 1730 e 1760, inscreveram-se num estilo neoclássico muito ajustado aos textos de Pietro Metastasio. Ao lado: página da partitura de Adriano na Síria, *de 1752, uma das suas óperas com libreto de Metastasio.*

Simion/Ricciarini

ópera séria para a flexibilização que começou a requerer-se na própria Itália, favorecida em parte pelo desenvolvimento paralelo da muito mais crítica e espontânea ópera-bufa. Tanto ele, como máximo representante de um gênero, que serviu por vezes de maneira rígida, como seus numerosos discípulos começaram a dar o grande passo para a estimulante renovação — que Gluck levaria até algumas das suas últimas conseqüências — de que se necessitava. Hasse foi um devoto de Metastasio, já que pôs em música praticamente todos os dramas do libretista. O que caracterizava fundamentalmente a música operística do compositor alemão, *«il caro sassone»*, como lhe chamavam afetuosamente em Itália, era a combinação da sua clara e direta invenção com um sentido do drama muito desenvolvido. Embora, como aqui se disse, Hasse tivesse sido fiel servidor das estruturas rígidas da ópera séria impostas por Metastasio, sobressai sempre nele a linha elegante da melodia e a riqueza dos recursos, importantes quando se tratava de estabelecer interessantes contrastes entre a primeira e a segunda seções das árias *da capo*. A ária *«Quell'ira stessa»*, que Leone canta na ópera *Ruggiero*, é um bom exemplo da forma como se alcança este contraste, de singular importância dramática.

Excelente mestre, Hasse teve inúmeros seguidores. Podem citar-se entre eles Galuppi, Sarti, Pérez, Jommelli, Traetta, Anfossi, Piccini, Guglielmi, Sacchini, Paisiello, Cimarosa, Salieri, o espanhol Terradellas e os alemães Graun, Johann Christian Bach e Naumann. Todos eles foram recipiendários dos ensinamentos do compositor alemão.

Conservatório de Música de San Pietro a Maiella, Nápoles/Luisa Ricciarini

Nicollò Jommeli (1714-1774) foi um músico importante entre os que começaram, em meados do século XVIII, a reforma da ópera italiana, que era dominada pelo canto. Suas obras combinaram a complexidade germânica com o brio italiano e o barroco francês. Em cima: retrato pintado por Meng.

As inovações de Jommelli e Traetta

Jommelli e Traetta foram dois importantíssimos criadores que contribuíram para dar humanismo às personagens, quase sempre pouco definidas, da ópera. Niccolò Jommelli esteve ligado à corte de Stuttgart de 1753 a 1769 e Tommaso Traetta permaneceu em Parma de 1758 a 1765, cidades que, de certa maneira, se encontravam submetidas à influência francesa. Entre as modificações que se lhes devem, figura a de empregar, de maneira inteligente, o recitativo *accompagnato*, usado também, com magníficos efeitos dramáticos, como elemento de contraste ao longo das árias. Deve-se-lhes também a inclusão do coro em papéis de significado dramático essencial. Por outro lado, o tratamento dado à orquestra, que possuía sua própria cor consoante fosse utilizada em acompanhamento das árias ou dos recitativos, e a dimensão conferida às partes instrumentais foram verdadeiramente notáveis. Desenvolveu-se com eles, por exemplo, a «sinfonia» que antecipava a ação, embrião da futura abertura. Estes progressos estavam já presentes nas primeiras obras de Jommelli, apesar de este se considerar um fiel seguidor de Hasse e das bases assentes por Metastasio. Mas a invenção do jovem compositor e o seu sentido moderno do drama em breve se impuseram, e, assim, uma ópera de juventude, *Semiramide* (1742), mostrava já a independência estabelecida entre a linha vocal e a orquestra nos *accompagnati*.

Um dos maiores méritos de Jommelli é, no entanto, ter desintegrado a forma *da capo*, antecipando-se muito claramente à reforma de Gluck. Era, com efeito, o caminho para abandonar o estilo de Metastasio e para esquecer as regras servidas por Hasse, que consistiam em conceder primazia à voz em detrimento da orquestra. Sem esquecer aquela, conseguiu dar a esta um colorido e uma dimensão dramáticos, bem como uma sonoridade e amplidão expressiva magníficas, estabelecendo grandes contrastes e autênticos diálogos entre a massa instrumental e a linha vocal. Compositor elegante, fácil e inspirado, também criador de algumas significativas obras instrumentais — não tão inspiradas como as dramáticas —, Jommelli foi um autor fecundo: no seu catálogo figuram cerca de oitenta óperas.

Participante também das inovações de Jommelli e relacionado com Traetta, deve citar-se o igualmente napolitano Ciccio de Majo (1732-1770), que se distinguiu pela forma acabada dada às suas «sinfonias» (aberturas). A sua *Ifigênia em Táurida*, que descreve a tempestade e a chamada de Orestes, antecipa de certo modo um momento semelhante de *Il Pirata*, de Bellini, e outro do *Otello*, de Verdi.

Traetta, que, como Jommelli, partiu de uma série de convenções, afastou-se das mesmas antes do seu compatriota e soube combinar habilmente sua inspiração, de expressividade nitidamente italiana, com as influências que lhe chegaram de França, em particular de Rameau. A síntese a que chegou alcança elevados graus de dramatismo musical, de coerência e de concisão, com um tratamento específico e notável dos recitativos acompanhados e com uma utilização da massa coral muito interessante. Seu domínio das situações dramáticas é claramente gluckiano. E é curioso que em algumas das suas óperas se servisse de textos de Marco Coltellini, que partilhava as idéias reformistas de Raniero de Calzabigi, o revolucionário libretista de Gluck. E não há dúvida de que o tratamento psicólogo dado aos caracteres é semelhante nos dois compositores. Para isso, a ária, que Jommelli

já «partira», alonga-se ou encolhe de acordo com as exigências expressivas e dramáticas. Assim, o recitativo deixa de ser um ato musical convencional e converte-se numa vívida e intimista confissão. Talvez deva recordar-se aqui que a sua *Antígona,* estreada em 1772, foi definida na altura como «a mais importante ópera coral do *settecento*». Tudo isso sem perder o aspecto virtuosístico e sem deixar de servir, conquanto de maneira muito inteligente, as regras belcantistas de Porpora. E, neste sentido, a ária *«Ah si da te dipende»,* da ópera citada, pode ser mencionada como magnífico exemplo conciliador entre o virtuosismo e a arte. Giampiero Tintori chega a encontrar na ária *«Ombre care»* uma antecipação da Rainha da Noite, de Mozart, e da Norma, de Bellini.

A reforma de Gluck

O alemão Christoph Willibald Gluck (1714-1787) foi testemunha e muitas vezes protagonista de grande parte dos acontecimentos acima narrados, intervindo de maneira decisiva e fundamental na evolução e aperfeiçoamento das estruturas operísticas. Seu papel profundamente renovador e as características da sua obra tiveram uma extraordinária importância para o desenvolvimento do gênero, que com ele se despojou de retórica e exagero para se centrar em torno daquilo que sempre o deve definir: a união entre a poesia e a música; esta ao serviço daquela, completando-a e reforçando a sua mensagem ideológica. Os princípios da arte de Gluck, seu desejo de «despir» a ópera francesa e de a reduzir ao essencial, incidiram, ainda que poucas vezes de maneira direta, em tudo o que se iria realizar posteriormente. Embora o mais autêntico e essencial da sua revolução só viesse a encontrar eco direto em Wagner, que, em linhas muito gerais, intentou servir os mesmos pressupostos sobre os quais se edificara a arte do seu antecessor. Mas vejamos quais foram as características essenciais sobre as quais se ergueu a reforma operística gluckiana.

A «dissertazione» de Calzabigi

O poeta e libretista Raniero de Calzabigi (1714-1795), que de 1761 em diante iria converter-se num colaborador decidido de Gluck, redigiu, entre 1754 e 1755, uma *Dissertazione* sobre Metastasio, a propósito da edição de um volume que reunia alguns dos libretos do poeta, de quem Calzabigi na altura se mostrava ardente partidário, elogiando nele a elegância, a doçura e o grau de sublimidade alcançado pela sua poesia.

Em termos gerais, Calzabigi sublinhava a importância do texto poético, sem o qual a música tinha pouco valor para efeitos expressivos: «A música não pode mover as emoções nem produzir no nosso espírito qualquer tipo de interesse sem a ajuda da poesia.» Era defensor de que a música interviesse o menos possível no recitativo *secco,* que devia assemelhar-se a uma simples declamação. Ou seja, de que a música interviesse de maneira fundamental, como protagonista, nas partes cantadas, nas árias, já que o recitativo tinha uma importância dramática «muito secundária», admitindo, no entanto, um trabalho musical mais claro e importante no recitativo acompanhado (que, em todo o caso, só se devia aplicar aos monólogos). No que respeita a ópera francesa, preferia Lully a Rameau, sobretudo pela fluidez do recitativo. Idéias um tanto incoerentes e que demonstram que, então, o pensamento de Calzabigi, mais conservador até do que o de Metastasio, estava longe das suas concepções futuras, a partir das quais Gluck haveria de atuar.

O «ensaio» de Algarotti

Mais ou menos na mesma época — concretamente, a 6 de outubro de 1754 —, o conde Francesco Algarotti publicou o *Saggio sopra l'opera in musica,* um dos muitos textos que na altura se escreveram sobre o tema e que revela um pensamento bastante mais avançado e revolucionário do que o exposto por Calzabigi na sua *Dissertazione.* Algarotti (1712-1764) apontou os inúmeros defeitos que, no seu entender, a ópera do seu tempo possuía e definiu as bases em que se devia construir um teatro de ópera ideal. Para Algarotti, de qualquer modo, a música era também «companheira e auxiliar da poesia», pelo que marginalizava o problema, outras vezes muito seriamente estudado, da verosimilhança ou inverosimilhança das árias ou dos recitativos. Para ele — e isto, sim, era uma clara antecipação — a «sinfonia» (abertura) não deveria ser genérica, mas antes «parte integrante do drama», diferente consoante o sentido deste.

Algarotti era partidário decidido dos recitativos acompanhados com instrumentos e exigia a variedade destes para expressar, com seus diversos timbres, as diferentes cores do drama. Repudiava o *bel canto* hedonista, os virtuosismos desnecessários, a repetição das palavras e o *da capo,* ao mesmo tempo que concedia a máxima importância ao recitativo, que constituía «o primeiro fundamento da música vocal», e acrescentava, como conseqüência lógica, que «as próprias árias precisam de ser bem recitadas». De qualquer modo, Algarotti, magnífico teórico, não pôde pôr em prática, de forma eficaz, todas estas idéias.

A cena apresentada embaixo reproduz o palco do Teatro Régio de Turim, em 1740, quando da representação da ópera Arsace, *de Francesco Feo (1691-1761), um dos expoentes da ópera séria. Apesar do êxito que Feo teve na sua época, nenhuma das suas obras se mantém hoje em dia no repertório.*

Museu Cívico, Turim/Arquivo Salvat

A concepção definitiva de Calzabigi

Quem, mais tarde, conseguiu dar corpo às suas idéias, que, entretanto, haviam sofrido uma clara renovação, foi Calzabigi.

A 25 de junho de 1784, muitos anos depois da sua colaboração com Gluck, uma declaração publicada no *Mercure de France* a propósito da representação de *Les Danaïdes*, de Salieri, para a qual ele próprio escrevera o libreto, expôs que «o segredo da composição da música dramática residia precisamente em conseguir uma declamação mais sábia, mais meditada e enriquecida com a harmonia dos acompanhamentos». Uma espécie de declamação «entoada», entendida não como um «recitar cantando», mas sim como «o nervo da acentuação na melodia».

Segundo Andrea della Corte, Calzabigi não tinha, na realidade, apesar do exposto, qualquer propósito de renovar a concepção da ópera antes de 1760 ou 1761. Foi então que começou a considerar a declamação como um elemento vital da vocalidade. Na prática, o antigo metastasiano Calzabigi concebeu o libreto de *Orfeo* de uma maneira livre e nova, sem fazer ainda idéia de que músico iria colaborar com ele. Finalmente, o escolhido foi Gluck, então contratado pela Ópera Imperial de Viena e que foi apresentado a Calzabigi pelo respectivo diretor, o conde Durazzo (também libretista). E com muito acerto e a devida lógica, dado que o compositor possuía uma experiência e um conhecimento pouco comuns dos diferentes estilos — ópera séria e ópera-bufa italianas, ópera cómica francesa, todo o tipo de melodramas e *pasticci*.

Quanto a definir a quem cabe na realidade, se a Calzabigi ou a Gluck o mérito da reforma que tradicionalmente se sintetiza em *Orfeo*, tem havido discussão. As dúvidas nasceram, sobretudo, pelo silêncio mantido pelo compositor até muito depois da criação da citada ópera e pela atitude decidida-

Museu de Versalhes/Salmer

A cena da esquerda, pintada em 1765, mostra as irmãs de Maria Antonieta a representar uma ópera de Gluck, no palácio de Schönbrunn, em Viena. A reforma da ópera, que alcançou um dos seus pontos mais altos com Gluck, cujas idéias foram expostas no prólogo da sua ópera Alceste *(1767), reflete-se já nesta cena donde desapareceu a habitual montagem da ópera barroca.*

Embaixo: capa da edição de Alceste, *ópera de Gluck dedicada ao grão-duque Leopoldo. Apesar de ter sido mal recebida por um setor da corte,* Alceste *mereceu a total aprovação de muitos outros, que souberam ver o sentido reformador da obra, na qual se adivinhava um músico «que procurava na natureza os tons da expressão e era capaz de os tornar seus».*

ALCESTE
TRAGEDIA.
A SUA
ALTEZZA REALE,
PIETRO LEOPOLDO
GRAN-DUCA

Simion/Ricciarini

mente personalista de Calzabigi, que, embora reconhecesse ser Gluck o criador da música, dizia que esta não fora criada do nada: «Eu forjei para ele a matéria, ou, se preferis, o caos. A honra da criação é, pois, dos dois.» Afirmava até que o conhecimento que Gluck tinha da língua italiana era muito reduzido. Afirmação assaz absurda, levando em conta a enorme experiência do músico alemão na composição de obras de estilo italiano. O que, isso sim, parece claro é que Calzabigi não previra qualquer tipo de reforma nem de renovação antes de conhecer Gluck, o que pode indicar a influência neste sentido exercida pelo músico na fátuo libretista. De qualquer modo, Gluck sempre reconheceu que os libretos de Calzabigi lhe inspiravam uma música que não teria concebido com outros textos literários.

Condições para a reforma

A reforma concebida pelo compositor alemão, com a ajuda e colaboração de Calzabigi, nasceu dos seguintes pontos: *a*) conhecimento muito profundo das técnicas da ópera e do bailado por parte de Gluck, que cultivara todo o tipo de gêneros desde a sua primeira ópera, *Artaserse,* com libreto de Metastasio (1741); *b*) este hábito de servir esquemas determinados gerara nele, de maneira quase inconsciente, uma necessidade de os depurar e de alcançar uma maior simplicidade e verdade dramáticas. É muito possível que, por tudo isso, e como opina François Azouvi, todo o programa reformista de Gluck deva ser entendido como uma tentativa de exorcizar o tédio então imperante na ópera em virtude da rotina, da retórica, do hedonismo belcantista, do cartão pintado, da repetição e do *da capo*. Não é que Gluck, como muitos pretenderam, fosse o Antimetastasio. Acontecia que as seqüências inalteráveis do melodrama metastasiano impunham uma necessidade geral: a de o dotar de variedade, de riqueza, de arejar a sua simetria com números de estrutura variada — coros, duetos, tercetos, finais — exigidos, segundo as palavras de Giovanni Carli Ballola, por diversos fatores: a vitalidade e concorrência cada vez maiores da ópera-bufa, dotada de impulso sinfônico nos números de conjunto e de proporções cada vez mais monumentais nos finais; o exemplo do melodrama francês contemporâneo, sério ou cômico, que se introduzira já em algumas cortes européias, como Parma ou Viena; a evolução da linguagem musical, tendente a uma levitação harmônica, a uma dialética em que intervinham as concepções da estrutura sonata, a uma sensibilidade tímbrica que não se podia refletir nas arcaicas e rotineiras estruturas do melodrama; melodrama que, a despeito dos reformistas, incluindo o próprio Gluck, «era e continuará sendo essencialmente música», como acentua Carli Ballola.

De acordo com isso, Gluck haveria sido o intérprete de uma reforma que implicava a variedade e enriquecimento de formas antigas, que haveriam de continuar a subsistir de uma maneira ou de outra (a própria obra de Mozart o demonstra); reforma que, apesar da maior importância que se queria dar à poesia em si mesma, não ia representar o menosprezo ou o relegamento para um segundo lugar do fator puramente musical.

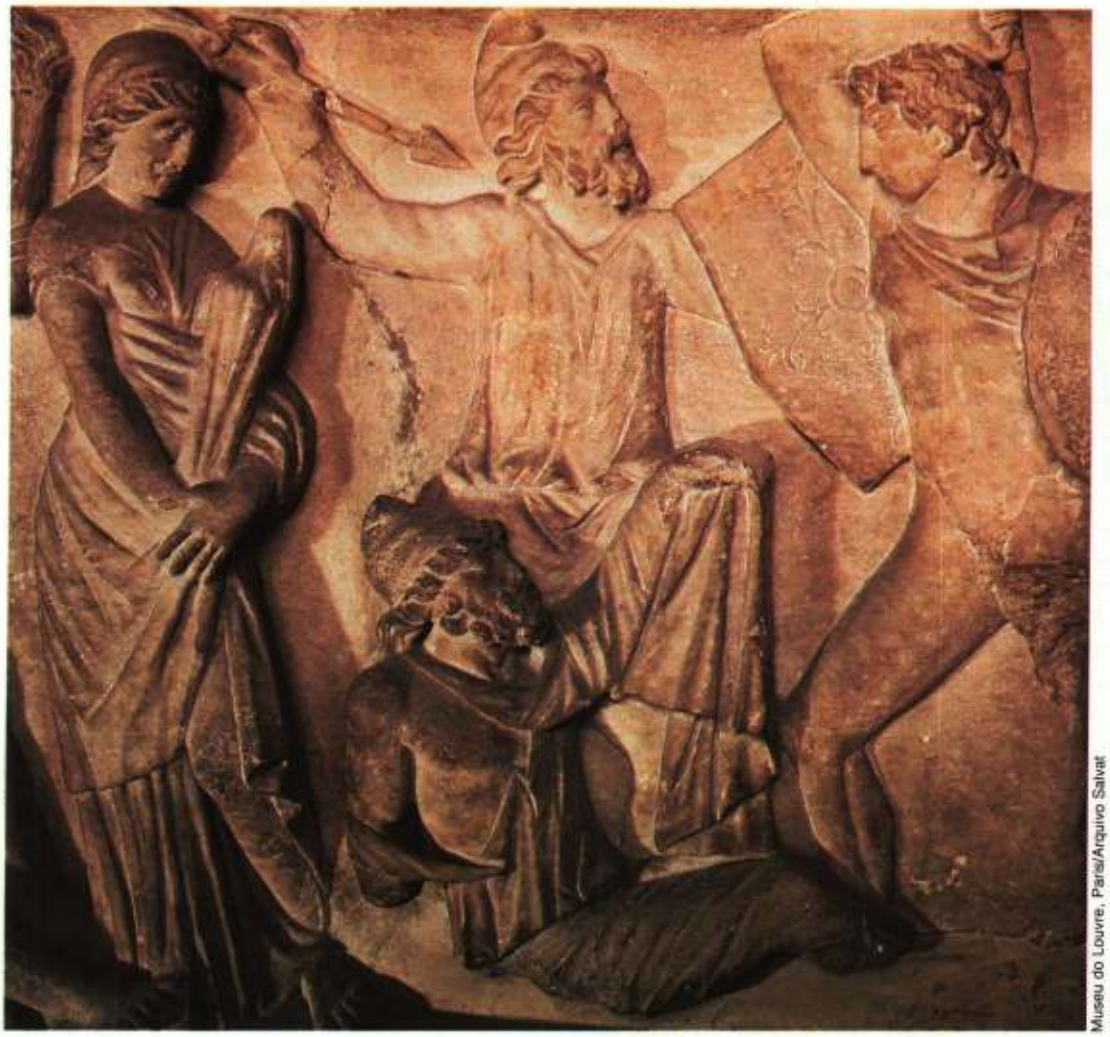
Características da reforma gluckiana

As idéias de Gluck a este respeito foram claramente expostas e resumidas, após a composição de *Orfeo,* no prefácio escrito para a ópera *Alceste,* estreada em Viena, na sua versão «italiana», em 1767. Numa carta a M.J.B. Suard, Gluck escreveu: «Há que despojar a música de todos os abusos que fazem da ópera uma coisa ridícula e aborrecida, suprimir os ornamentos inúteis, os exercícios de vocalização que visam apenas à exibição e às proezas vocais do cantor.» A arte deve aproximar-se o mais possível da natureza, da simplicidade, e, por isso, tem de subordinar-se à «expressão das paixões»; «a única regra de uma ópera deve consistir em reforçar uma expressão grande e intensa, emocionar o coração e excitar as inclinações». A linha melódica deve ser interrompida quando a verdade passional o exija, sem levar em conta outra coisa a não ser o efeito. Por isso, a música deve converter-se numa língua universal.

Em suma, Gluck — resume Della Corte — propusera-se libertar a ópera, sobretudo a italiana, do virtuosismo de que os cantores, com a aquiescência dos maestros, tinham abusado, excluindo os *ritornelli* orquestrais, as vocalizações supérfluas, as cadências e qualquer outra ociosidade nociva ao interesse do próprio drama. Tudo isso significava na prática, entre outras coisas, desenvolver a segunda parte da ária, onde normalmente se expressavam os sentimentos com mais intensidade do que na primeira, eliminando de passagem o *da capo* do primeiro refrão; conceder relevo às diferentes alternativas da ação, facilitando assim que a música desempenhe a sua missão natural de servir a poesia; e a fim de adquirir fluidez e continuidade, o recitativo não se devia destacar excessivamente da ária, antes, sustentado pelo mesmo ímpeto dramático e pela mesma instrumentação, unir-se a ela, por vezes de maneira inseparável. A «sinfonia» ou «abertura», como Algarotti já previra, devia servir de prelúdio e conter o essencial do drama.

Vários fatores, anteriormente pouco tratados, ganharam força e tomaram relevo logo desde *Orfeo.* Assim, por exemplo, o coro, que na ópera séria e até na bufa não existia praticamente e que na tragédia lírica francesa desempenhava uma papel muito secundário, adquiriu em Gluck uma dignificação inusitada, atuando como fator protagonista e desencadeador. Gluck foi mais longe do que um pouco antes dele e coetaneamente haviam ido Jommelli e Traetta. As páginas corais, por vezes combinadas com intervenções solísticas, são algumas das mais intensas e perfeitas de *Alceste* e, é claro, de *Orfeo.* É também notável a participação coral em *Iphigénie en Aulide* (1774), *Armide* (1777) e *Iphigénie en Tauride* (1779). Em suma, recuperava-se, num plano puramente neoclássico, um dos elementos fundamentais do drama helênico.

Do ponto de vista vocal, eliminaram-se vocalizações desnecessárias, evitaram-se as repetições e manteve-se uma linha sóbria, concisa e, acima de tudo, servidora de uma expressão poética concreta; linha, naturalmente, baseada numa melodia contínua, estruturada por vezes como ária e outras como *arioso,* forma cantável, fluída, eqüidistante da ária e do recitativo acompanhado. Como tudo devia estar ao serviço da expressão, a linha vocal podia ficar interrompida. Esta disposição, em certos casos assimétrica, e a ausência geral de ornamentos não implicavam o desaparecimento de efeitos vocais e virtuosísticos nem, tão-pouco, a eliminação de rigorosas exigências técnicas e belcantistas. A orquestra foi outro elemento que se modificou de maneira notável com Gluck, que reforçou as suas possibilidades, ao utilizá-la de um ponto de vista colorista, com emprego e separação dos diferentes timbres instrumentais. Por vezes — *Orfeo* é um exemplo típico —, o compositor utilizou uma dupla orquestra para conseguir singulares efeitos de eco (ao estilo barroco). A inclusão de oboés, flautas, fagotes, trombetas e trom-



Museu do Louvre, Paris/Arquivo Salvat

O tema de Ifigênia foi tratado em duas oportunidades por Gluck, em 1774 e 1779, durante a sua fecunda fase parisiense e quando os seus princípios renovadores se haviam já imposto. A segunda dessas óperas, Ifigênia em Táurida, *assinala provavelmente o ponto máximo das realizações operísticas do mestre alemão. À esquerda: pormenor de um sarcófago que representa um momento da lenda de Ifigênia e Orestes.*

Maria Antonieta, mulher do futuro Luís XVI, continuando a tradição musical dos Habsburgos, procurou impor suas preferências musicais na corte francesa. Discípula de Gluck em Viena, apoiou-o para que Ifigênia em Áulida *pudesse estrear-se em Paris, embora o músico alemão não ignorasse que «a aventura parisiense» teria seus inconvenientes. Na outra página: quadro que representa Maria Antonieta nos seus salões da Versalhes, obra de Jacques Gauthier-Dagoty (1710-1781).*

bones, além das cordas tradicionais, facilita também a obtenção de efeitos descritivos.

É muito característico do compositor o modo como constrói árias em contínua mudança de *tempo*. Rosen aponta, como exemplo deste tipo de estrutura, *«Non, si ce n'est point un sacrifice»*, de *Alceste* (versão francesa de 1776), em que os diferentes *tempi* são tratados como blocos separados, o que constitui uma das contradições da linguagem de Gluck: a utilização de um fraseado articulado de maneira tradicional, apoiado num impulso rítmico de características barrocas. Esta maneira de utilizar o ritmo proporciona uma notável tensão à música, que combina habilmente as síncopas, os ritmos cruzados e a declamação.

Uma nova contradição em Gluck é a utilização, ao lado da acentuação de caráter barroco, de uma dinâmica absolutamente nova, que assenta no ritmo *ostinato*. A ária com coro do 2.º ato de *Iphigénie en Tauride* ilustra bem esta técnica. Estas concepções e o emprego contínuo de *sforzandi* antecipam certos trechos do *Otello*, de Verdi, e, particularmente, a estrutura rítmica do *«Lacrimosa»* do *Requiem* de Berlioz.

Gluck, compositor francês

Para todos os efeitos, pode considerar-se Gluck como um músico formado na tradição da ópera séria italiana, embora estivesse ligado a muitos outros estilos e tipos operísticos. Mas, acima de tudo, admirava a tradição francesa. Durante a sua estada em Paris, em 1745, teve oportunidade de contemplar algumas das obras de Rameau e de estudar a arte de Lully. Quando regressou a Paris, para aí se instalar com caráter definitivo, cerca de 1773, não se encontrava de fato muito longe das concepções operísticas francesas, pelo que não lhe foi difícil adaptar *Orfeo* e *Alceste* à linguagem e estrutura que vigoravam na ópera parisiense, efetuando as oportunas modificações quanto a orquestração e tipologia vocal (em *Orfeo*, um tenor em vez de um *castrato*). Gluck fixou-se em França num momento em que persistiam lutas, contradições e uma certa confusão, agudizadas após a «querela dos bufões». De uma banda, a arte italiana da simplicidade da melodia e da comunicabilidade, defendida por Rousseau; da outra, a tradição racionalista de Lully e de Rameau. Pode dizer-se que Gluck utilizou o canto e a inspiração italianos dentro dos esquemas e tradições francesas; a seriedade, a clareza das idéias, o rigor, a ausência de recitativo *secco*, por um lado; a melodia, a linha vocal, o lirismo, por outro.

É evidente, em todo caso, que o *continuum* musical para que tendia a linguagem gluckiana partia de uma forma elaborada, o antigo *récit* de Lully, de caráter mais melódico, embora evitando os grandes intervalos existentes entre as palavras e tendendo, neste sentido, para o ideal preconizado por Rousseau: severa simplicidade, tom vocal médio, poucos sons sustentados, nada de gritos. Outra influência francesa muito clara no compositor alemão reside no seu gosto pela forma *rondeau*. Algumas das mais importantes árias de Gluck têm esta estrutura: *«Che faró senza Euridice»*, de *Orfeo*, ou *«Divinités du Styx»*, de *Alceste*, por exemplo. A ária,

Museu de Versalhes/Bulloz

como eixo muitas vezes central de um trecho, era sempre fundamental, porque Gluck, como assinala Joseph Kerman, a tomava como pedra angular, «orquestrando a nível de ária e ligando tão firmemente quanto lhe era possível», para obter assim uma fluidez de exposição ao serviço do texto, expandindo a melodia sem se ater, na medida do possível, a regras rígidas, e unindo o recitativo acompanhado com o *arioso* e este com a ária, as partes a solo com os duetos ou tercetos ou com os números corais. Por isso, Gluck foi muito mais longe do que tinham ido tanto Lully como Rameau, cujas obras, em que se evitava aquilo que depois se denominou «fusão das diferentes artes», incluíam, no entanto, cenas ou elementos acessórios, como bailados, pastorais, interlúdios ou os chamados *divertissements*.

Imitação da natureza

A reforma de Gluck, cuja estética assenta em pressupostos semelhantes aos defendidos pelo arqueólogo Winckelmann — simplicidade e calma grandiosa, subordinação da parte ao todo —, aparece, contudo, muito diretamente influenciada pelos dogmas da *Enciclopédia*. Neste sentido, deve falar-se de Gluck como descendente de Diderot, que preconizava o regresso à verdade da natureza e o abandono das convenções e dos artifícios. «A maneira é nas belas-artes o mesmo que a hipocrisia nos costumes» — afirmava o escritor francês. A fuga ao convencional consistia em fugir das coisas elegantes, superficiais, e em imitar o que havia de excessivo na natureza. Esta concepção equivalia para muitos a equiparar a arte à monstruosidade, entendida naquela época como shakespeariana, como contraposição ao racionalismo de Racine. Como observava Diderot, «como o amor para Santo Agostinho, a medida da música é precisamente a desmedida».

Era lógico que as ideias e a estética de Gluck, a mensagem inovadora que no fundo — e na forma — transportavam, lhe arranjassem inimigos nos círculos musicais mais seletos de Paris, personificados por nomes tais como Rousseau (que, com o tempo, o apoiaria), Grimm, D'Holbach, D'Alembert ou La Halle. Não foi raro por isso que, apesar dos êxitos obtidos com as versões francesas de *Orfeo* e *Alceste* e com as outras óperas já declaradamente francesas, se criasse uma corrente de opinião contra o músico. Até se tentou provocar, conduzido pela facção anti-Gluck, um confronto entre ele e Piccini, que chegou a Paris em 1776.

Recorrendo às mesmas personagens mitológicas que sempre tinham povoado as histórias operísticas, a revolução de Gluck consistiu em retirar-lhes o cenário a imitar pedra e em humanizá-las, intentando um regresso à natureza. Embaixo: cena pastoril de François Boucher (1703-1770), que se aproxima daquele espírito.

Wallace Collection, Londres/Arquivo Salvat

Sabendo que este estava compondo uma ópera sobre a *Ifigênia em Táurida,* com libreto de Guillard, encomendou ao italiano uma obra sobre o mesmo tema, com libreto de Dubreuil. Apesar da inspiração fácil do autor de *La Buona Figliuola,* a batalha foi ganha pela alemão.

«Opera-buffa»

A expressão *opera-buffa* é sinônimo de ópera cômica, embora a princípio as duas expressões não fossem coincidentes. Entre elas estabeleceu-se uma sutil diferença, apontada sabiamente, no século XVIII, por Niccolò Barbieri, chamado «Il Beltrame», que dizia que o riso que nasce do cômico e o que nasce do bufo são distintos. Aquele surge do equívoco ou palavra graciosa; este, da ação desregrada. A comédia tem por objeto os costumes virtuosos, enquanto a bufonaria visa a detração do próximo. De qualquer modo, os dois termos foram-se, pouco a pouco, identificando, à medida que decorria o século XVIII, depois de se ter realizado, em 1718, a estréia daquilo que depois se considerou o autêntico arquétipo da ópera-bufa napolitana: *Il Trionfo dell'Onore,* de Alessandro Scarlatti. O gênero podia já então considerar-se claramente delimitado, com personagens e ação próprios, com entidade suficiente para correr paralelamente ao da ópera séria. Pode afirmar-se que os antecedentes deste tipo operático ascendem aos finais do século XV ou princípios do XVI, quando se realizavam em Nápoles espetáculos denominados *gliomeri,* farsa ou *intramesa.* Daqui ao *intermezzo* do século XVIII não faltava senão um passo. Nestas obras, também chamadas comédias musicais, nas quais a música tinha relativa importância, introduziam-se personagens populares em histórias de corte mitológico e inventavam-se grotescas histórias amorosas. Era muito habitual o esquema em duas partes: na primeira, apresentava-se uma personagem feminina impertinente; na segunda, o apaixonado, em geral velho e facilmente enganável, acabava por casar com a jovem. Tudo isso dava lugar a troças e por vezes a ferozes críticas. Encontramos um exemplo perfeito desta forma cômica em *La Serva Padrona,* de Pergolesi, estreada em 1733, ano em que a ópera-bufa começava já a adquirir uma notável importância e não só como meio de conseguir uma melhor digestão das óperas sérias (muitas vezes, os *intermezzi* eram representados nos entreatos daquelas). Para isso, contribuiu a utilização de elementos característicos da *Commedia dell'arte,* de que foi figura preeminente o veneziano Carlo Goldoni (1707-1793), autor de inúmeras comédias aproveitadas por muitos compositores. Além de introduzir em ações cômicas personagens sérias, este escritor deu forma a uma espécie de gênero derivado, o da comédia sentimental, de que é um bom exemplo *La Cecchina ossia La Buona Figliuola,* musicada por Duni (1756) e Piccini (1760). Para proporcionar solidez ao gênero contribuiu outro libretista: Francesco Cerlone, um napolitano amigo do maravilhoso, do mágico e do exótico, que tratou o tema de D. João.

Na ópera-bufa, existe uma separação muito menos clara do que na séria entre árias e recitativos. Utiliza-se tanto o *secco,* sobretudo à maneira de *parlando,* como o acompanhado ou *stromentato,* este geralmente com o fim de ridicularizar. É comum, e até certo ponto definidor, recorrer a formas estróficas e também à ária numa única seção, bem como à cavatina em duas partes. Do mesmo modo, o *rondeau* está freqüentemente presente, o mesmo se podendo dizer da ária de bravura, esta para estabelecer efeitos de contraste entre o sério e o cômico. Da ópera-bufa nasceria o esquema de ária de seção dupla, lento-rápido, que posteriormente proporcionaria a base de algumas das grandes árias mozartianas e algumas das grandes cenas românticas. O *da capo* é, em regra, evitado, embora também se empregue com efeitos paródicos. E é muito importante sublinhar a notável influência que, para a construção temática e para a definição de personagens, possui a música folclórica, a que os compositores recorriam normalmente. Na ópera-bufa, na qual se cantava muitas vezes a vitória do bom senso sobre a rigidez do *status,* glorifica-se habitualmente o natural, o espontâneo, em contraposição ao convencional. Nela apareciam quatro tipos vocais claramente diferenciados: soprano, meio-soprano, tenor e baixo (ainda não se produzira a distinção entre este e o barítono).

Um dos elementos fundamentais que haveria de influir poderosamente na evolução da ópera do último terço do século XVIII foi talvez o chamado *finale,* já esboçado por Alessandro Scarlatti em muitas das suas óperas; tratava-se de uma parte em que, no fim de cada acto, se produzia a reunião das personagens principais para em conjunto exporem os seus particulares pareceres e os seus sentimentos concretos.

Na sua maior parte, os compositores de ópera-bufa foram-no também de ópera séria, já que muitas vezes se davam a sobreposição e alternância de personagens sérias e cômicas numa mesma obra. Daqui nasceu o chamado *drama gio-*

Conservatório S. Pietro a Maiella, Nápoles/Turim

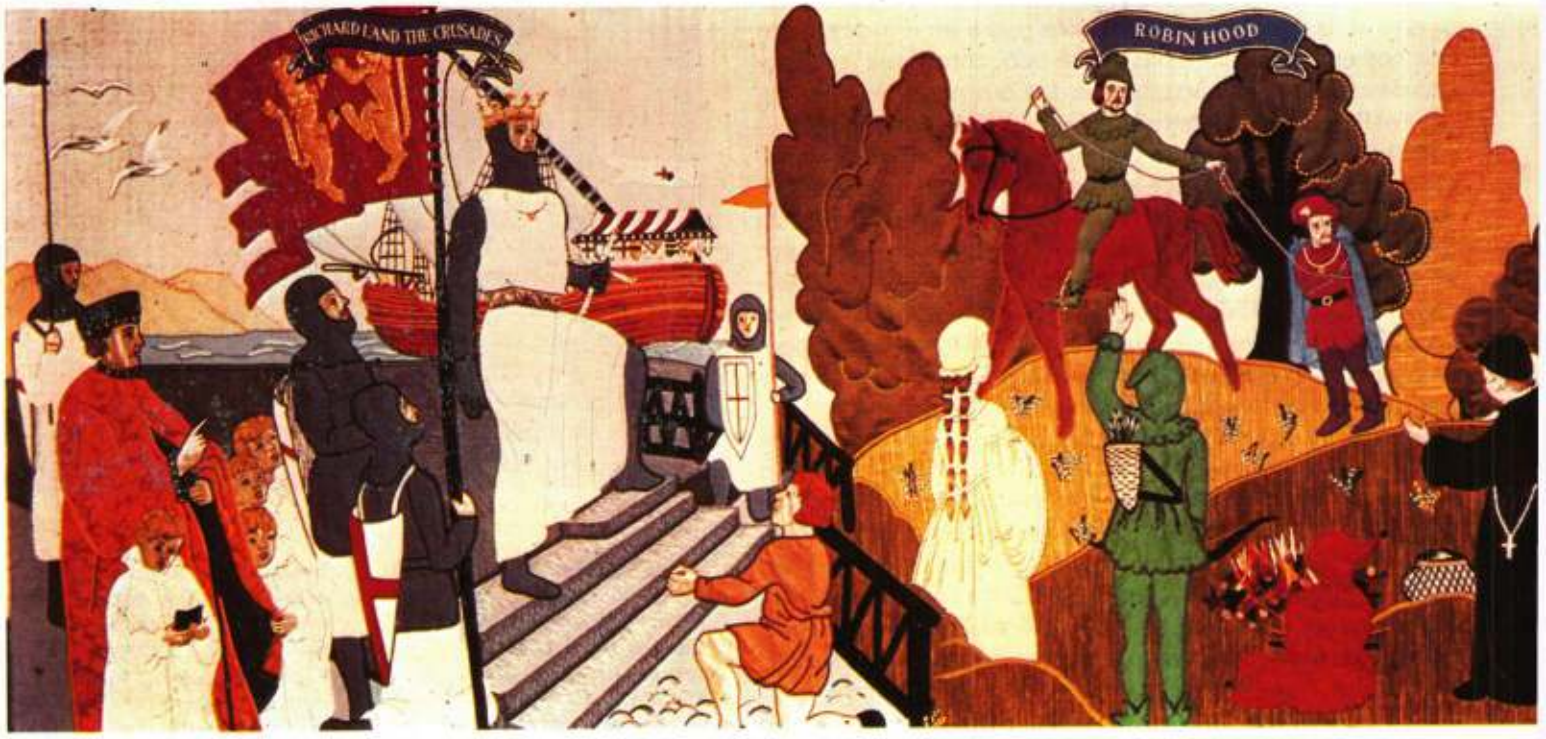
Em cima, retrato de Niccolò Piccinni, uma das figuras mais relevantes da ópera italiana e francesa da segunda metade do século XVIII. Dedicado de um modo especial à ópera-bufa desde 1754, as suas obras alcançaram um grande êxito em Nápoles. Mas foi em Roma, com La Buona Figliuola, *que fez furor, convertendo-se no favorito do público romano.*

coso. Naturalmente, além de Jommelli e Traetta, há que mencionar de novo Piccini e também Anfossi, Guglielmi e, como expoentes máximos do gênero, Paisiello e Cimarosa. Ao primeiro destes últimos atribui-se o mérito de ter concebido num único andamento, *Allegro,* a abertura da ópera. Entre as suas obras fundamentais, citem-se *Il Duello* (1774), com libreto de Lorenzi, antecessora em muitos aspectos de *As Bodas de Fígaro,* de Mozart, *O Barbeiro de Sevilha* (1782), *Il Re Teodoro in Venezia* (1784) e *Nina ossia La Pazza per Amore* (1789). Com Domenico Cimarosa (1749-1801), a ópera-bufa tornou-se mais cosmopolita, adquirindo certos tons de amargura desconhecidos das produções anteriores dos napolitanos. Neste sentido, a sua importância é menor, embora a sua enorme fecundidade e a sua reconhecida habilidade teatral lhe tivessem granjeado o êxito. Hoje, é sobretudo conhecida a sua deliciosa ópera-bufa *Il Matrimonio Segreto* (1792).

«Opéra comique» e «Singspiel»

O antecessor direto da chamada *opéra-comique* é o chamado *vaudeville,* que remonta ao século XV e é uma breve e ligeira ação teatral em que se salpica o diálogo com canções populares. Os *vaudevilles* foram aparecendo, pouco a pouco, nos palcos e dando gradualmente forma à *opéra-comique,* caracterizada pela notável simplicidade e clareza da música e pela presença na mesma de diálogos falados. Entre os cultores mais relevantes do gênero podem citar-se Philidor, Monsigny, Grétry, autor de duas obras muito significativas, *Zémire et Azor* (1771) e *Richard Couer de Lion* (1784), e Méhul (1763-1817). Alguns dos seus sucessores, tais como Adam, Auber, Boïeldieu ou Hérold, contribuíram para acrescentar a importância e difusão do gênero *comique* e para propiciar a sua progressiva evolução no sentido daquilo que, nos finais do século XVIII e começos do XIX, seria conhecido por *grand ópera,* que tratava de assuntos heróicos de modo especialmente solene em que brilhavam os italianos reciclados em França: Spontini, conhecido sobretudo pela ópera *La Vestale* (1807), e Cherubini, famoso pela sua *Medéia* (1797) e pela influência que exerceu em Beethoven. A hipertrofia da *grand-opéra* foi alcançada, já em pleno Romantismo, com o alemão residente em França Giacomo Meyerbeer.

Pode falar-se de notável parentesco entre a *opéra-comique* e o *singspiel* alemão, já que se trata de gêneros que desenvolvem uma ação geralmente de caráter doméstico ou local, que contêm fragmentos musicais extraídos do acervo popular e melodias de sabor mais verdadeiramente folclórico, fáceis de recordar. A diferença estabelece-se em virtude de as tradições serem diferentes num e noutro país, numa e noutra zona geográfica. A existência de um diálogo falado, que conduza a ação, é o que estabelece a principal diferença em relação ao *intermezzo* italiano —ou à consequência deste, a ópera-bufa—, onde o recitativo é o protagonista. Johann Adam Hiller (1728-1804) deu em Leipzig um grande impulso ao gênero, apoiando-se muitas vezes, para isso, em baladas inglesas, da mesma maneira que Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) se apoiava na forma francesa *vaudeville.* É justo conceder um lugar fundamental, pela sua maior originalidade e pela maneira de utilizar elementos autóctones, ao tcheco Georg Anton Benda (1722-1795), residente na Prússia, onde deu um impulso decidido à nova forma, misto de música e palavras, denominada *duodrama* —que se pode perfeitamente traduzir por melodrama—, dentro de cujo molde compôs duas obras —*Ariadne auf Naxos* e *Médée* (ambas de 1775)— que influenciaram Mozart. Pode de certo modo considerar-se a música de Benda como uma derivação dos postulados de Rousseau: não há «canção»; a música instrumental sublinha o drama. Mas o *singspiel* propriamente dito é mais realista no seu tratamento e serve a tradição popular, geralmente local, o que lhe confere um direto sabor folclórico. Foi a forma que se impôs na Alemanha e na Áustria (que, a esse respeito, contribuiu com elementos próprios) e que, de certa maneira, correrá paralela às manifestações que, mais sob a influência italiana da ópera séria, se produzirão nas diversas cortes germânicas. Pode falar-se, por exemplo, de influência de Metastásio em Anton Schweitzer (1735-1787), que, sem deixar de utilizar o recitativo *secco,* concebeu uma original forma de declamação e concedeu uma vee-



Simion/Riccarini

André Grétry (1741-1813), autor da ópera comique Richard Coeur de Lion *(em baixo, tapeçaria alusiva a esta personagem), foi uma figura dominante da ópera francesa da época.*

Medeia, *de Cherubini, foi estreada em Paris, a 13 de março de 1797, na Sala Feydeau. Em cima, capa da edição da obra, que reproduz uma cena do terceiro ato.*

Arquivo Salvat

mência inusitada aos seus *accompagnati.* A sua técnica permitia-lhe aludir pictoricamente aos sentimentos e às emoções das personagens, embora Mozart não tivesse grande opinião acerca do tratamento que dava às vozes. A sua obra mais conhecida é *Alceste* (1773).

A síntese mozartiana

Mozart não foi um reformador, um renovador como Gluck. Foi, no entanto, um compositor genial que, por caminhos diferentes, chegou a aprofundar de maneira inigualável a relação música-drama. Mozart planificou as suas obras a partir de concepções francamente musicais, que procuraram a descrição caracterológica, psicológica e, sobretudo, a pintura e encenação de uma ação dramática determinada. Para isso, fez uso de todos os elementos musicais e literários que configuraram as diversas tendências e estilos operáticos do último terço do século XVIII. As suas três primeiras obras pertencem a estilos efetivamente diferentes: ópera-bufa *(La Finta Semplice), singspiel (Bastien und Bastienne)* e ópera séria *(Mitridate).* Formas que o precoce Mozart serviu já com pormenores pessoais, seguindo os caminhos e esquemas marcados pelos seus antecessores e pelos ensinamentos diretos que recebeu de Johann Christian Bach e, no que se refere à técnica da ópera séria, do castrado Giovanni Manzuoli.

Não vamos focar aqui as características que definem o Mozart operista, mas é necessário estudarmos, ainda que brevemente, alguns dos traços fundamentais que Mozart concedeu à ópera clássica, partindo da assunção e entendimento de uma tradição. Para chegar a isso, o compositor salzburguês, muito mais amplo e variado do que Gluck, desdenhou de certo modo as concepções estilísticas do alemão, a pureza literária e musical sobre as quais assentavam, e tomou para si alguns dos elementos que aquele pusera de lado. Por exemplo, enquanto Gluck tendera a unificar a linguagem musical, tornando-a fluida, estabelecendo a menor relação possível entre recitativo e ária, Mozart, que não rejeitou o emprego do *arioso*, concretizou com clareza as duas formas. O seu recitativo seco, bastante simples, leve e ágil, é habitualmente empregue na maioria das suas óperas de corte italiano. Sucede que, ao contrário do que haviam estabelecido, por exemplo, Händel ou Rameau — e isto é muito próprio da ópera-bufa —, o *accompagnato* e as árias não se limitam a descrever os sentimentos ou emoções, antes se instituindo em pilares fundamentais da própria ação. Já em *La Finta Giardiniera* (1775), no estilo *buffo* italiano, o salzburguês, utilizando um libreto em que Coltellini participou, imbricou numa ação bufa personagens e trechos nitidamente sérios, empregando com uma extraordinária sabedoria dramática o recitativo *accompagnato.* Existe nesta ópera uma fluidez expositiva e um controle rítmico, bem como um tratamento vocal e orquestral que preludiam as futuras grandes criações.

Em *Idomeneo,* de 1781, a sua primeira obra-prima utilizou igualmente elementos pertencentes a diversos gêneros operáticos; o recitativo *secco* (que tem de ser «muito declamado», como sublinhou o próprio Mozart), as formações instrumentais, o contraste da ação, a intervenção de elementos sobrenaturais e a inclusão de trechos orquestrais alguns de caráter dançável.

E não só as influências comentadas, mas também as derivadas do *vaudeville* ou da *ópera-comique* franceses, do *intermezzo* ou ópera-bufa italiana, do mais autêntico *singspiel* alemão ou vienense, foram absorvidas e entendidas por Mozart, que, com rara habilidade, conseguiu introduzi-las nas

Archiv für Kunst und Geschichte

França e Itália dariam a Mozart valiosos elementos para a sua produção operática. Em cima, o jovem Mozart, no Paris de 1763, saudando Mme Pompadour.

À direita, Faure e Gueymard-Lauters na sua caracterização, para a Ópera de Paris, das personagens mozartianas de D. João e D. Elvira.

suas obras sem que estas perdessem coerência. E isso deve-se fundamentalmente às suas inspiradíssimas concepções musicais e à maneira como aplicou ao teatro as leis da arte dos sons. Só assim se explica que uma ópera como *Die Entführung aus dem Serail («O Rapto no Serralho»)*, incluída na mais autêntica tradição do *singspiel* alemão, possa escapar à trivialidade em que se situavam normalmente obras deste tipo. A coerência está presente sempre, apesar de, por exemplo, encontrarmos, no decurso da ópera, árias italianas de bravura, vestígios da ópera-cômica napolitana, toadas populares alemãs, toques exóticos e instrumentação à turca e, até um final no mais puro estilo de *vaudeville* francês (repetição de um mesmo motivo, à maneira de moral da história, pelas diferentes personagens).

O grande tríptico italiano *Le Nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1788) e *Così Fan Tutte* (1790) foi construído por Mozart a partir da base literária proporcionada pelo hábil libretista Lorenzo da Ponte, capaz de oferecer ao músico textos sugestivos, nem sempre perfeitamente construídos, mas ideais para que o compositor pudesse dar rédea solta à sua fantasia e inspiração. Nestas obras, Mozart impulsionou de maneira espetacular os conjuntos e os *finales*, planificados

Simion/Ricciarini

Firo-foto

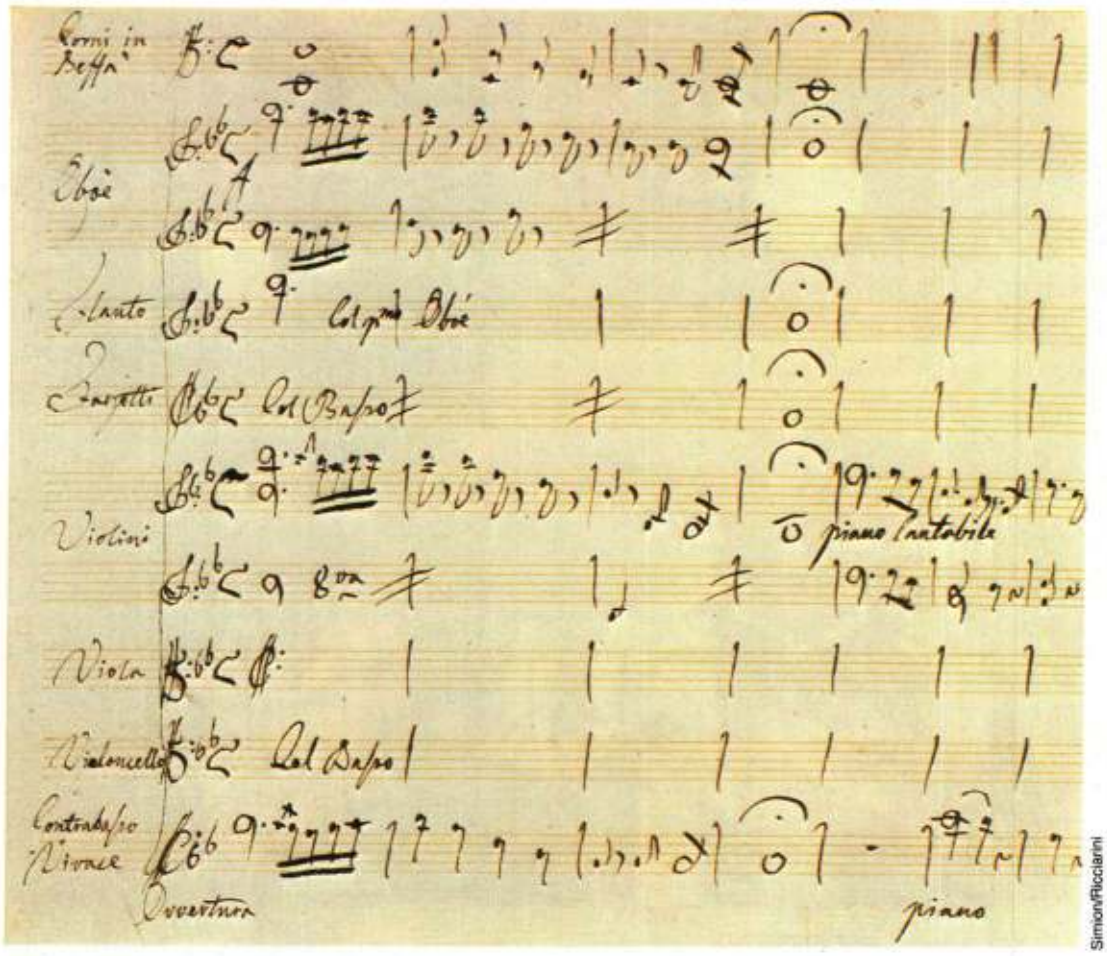
Simion/Ricciarini

Embora não se trate de uma ópera propriamente dita, mas sim de um singspiel, *pode afirmar-se que, com* A Flauta Mágica, *Mozart criou os fundamentos da ópera em língua alemã e uma bela amostra da arte lírica. Em cima, cena de uma representação desta obra no Liceu de Barcelona.*

havia anos por Alessandro Scarlatti e que só com ele alcançaram a sua máxima dimensão: uma sucessão ininterrupta de números escritos em diversas tonalidades e com *tempi* cambiantes, que expressam os diferentes aspectos das personagens e aglutinam e descrevem a ação.

Abandonado para sempre o esquema rígido da antiga ária *da capo*, Mozart construiu números de excepcional vigor. É muito habitual, seguindo exemplos italianos, mas aperfeiçoando-os ao máximo, iniciar a exposição com um *accompagnato* e continuá-la com um *Andante* em três partes (tônica-dominante-tônica) para terminar com um *Allegro* (na tônica), que não é senão um derivado da linha temática inicial. Na realidade, projeta-se neste tipo de árias (recordemos, por exemplo, *«Dove sono»*, cantado pela Condessa, em *As Bodas de Fígaro*) uma estrutura funcional que utiliza dialeticamente os contrastes harmônicos próprios da forma-sonata, que Mozart aplicou também em muitos outros momentos, como no famoso sexteto do terceiro ato da ópera citada.

De acordo com Charles Rosen, podem fixar-se três pontos sobre que assenta aquilo que podemos denominar o novo estilo (surgido cerca de 1775), adotado e aperfeiçoado por Mozart: 1) a articulação de frase e forma, a fim de dar a uma



Simion/Ricciarini

A produção operática de Joseph Haydn contém rasgos que por vezes prenunciam até o Mozart das grandes óperas. À esquerda, reproduz-se uma página da sua partitura Armida, *a última que escreveu para o teatro de Esterháza e estreada em fevereiro de 1784.*

A gravura da direita reproduz uma impressionante cena da ópera Fidélio: *o encontro, no cárcere, de Rocco, o chefe da prisão, Florestan, o prisioneiro, e a mulher deste, Leonor, caracterizada como Fidélio. De modesta fatura melodramática, o que explica, talvez, a sua falta de êxito, a ópera* Fidélio, *sobretudo na versão de 1814, é rica em facetas de elevada intuição musical.*

obra o caráter de uma série de acontecimentos diferentes; 2) a maior polarização entre tônica e dominante, que implica o estabelecimento de uma tensão mais importante no centro de cada composição; 3) o uso da transição rítmica, que permite contínuas mudanças de textura musical sem quebrar a unidade dramática. Mozart foi o primeiro compositor a compreender, de maneira sistemática, a importância destes procedimentos para a ópera. Neste sentido, não há dúvida de que foi muito mais longe do que Gluck.

A finalizar a sua carreira operática, Mozart escreveu *Die Zauberflöte* («A Flauta Mágica», 1791), obra que pode ser considerada como o seu testamento musical e ideológico. Com ela, deixava aberto o caminho à ópera nacional romântica, que cristalizaria, já em pleno século XIX, em *Der Freischütz* («O Caçador Furtivo»), de Weber.

A contribuição de Haydn

Durante muitos anos, a faceta operática de Haydn foi obscurecida pelo seu trabalho no campo do quarteto e, principalmente, no da sinfonia. Injustamente, porque foi capaz, um pouco à maneira de Mozart, de combinar e sintetizar fatores diversos. Embora talvez menos pessoal e transcendente do que o seu colega salzburguês, Haydn abriu caminho, em muitos aspectos, chegando por mais de uma vez a forjar um determinado efeito ou a lançar um aperfeiçoamento pensado segundo a velha tradição. Os seus *finales,* por exemplo, como os de *La Vera Costanza,* de 1779, ou os de *La Fedeltà Premiata,* de 1781, na melhor tradição da ópera-bufa italiana — que combina também alguns elementos sérios —, são antecessores diretos dos edificados por Mozart em *Le Nozze, Don Giovanni* ou *Così Fan Tutte.*

E não é estranho, apesar de tudo, que Haydn se sentisse atraído pelo gênero operático, que cultivou fundamentalmente entre 1775 e 1790, dada a sua privilegiada posição em Esterháza, onde teve oportunidade de montar e assistir à maioria das óperas famosas do seu tempo.

Em traços muito gerais, podemos apontar, como factores fundamentais na ópera de Haydn: a) readaptação de elementos de ópera séria e *buffa* misturados, o que abre caminho a Mozart: união «sinfônica da ópera napolitana e do *singspiel*; b) ruptura definitiva com a rigidez da ária *da capo;* c) enriquecimento das estruturas, com expressiva aplicação das técnicas modulatórias, impulsionando a progressão da ação externa, que não fica assim paralisada nas árias; d) gradual complexidade e preponderância do recitativo *accompagnato,* sem que se perca por inteiro o *secco;* e) enriquecimento progressivo da instrumentação, com contínuos rasgos orquestrais, que proporcionam uma pintura colorida e original, e aprofundamento e equilíbrio do tratamento vocal, à custa de todo o tipo de técnicas estabelecendo uma complexa tipologia, que anuncia também Mozart.

Beethoven: o fim de uma mudança

Com a sua única ópera, *Fidélio,* Beethoven chegou ao fim de uma tradição, a da ópera clássica. Decidido a compor uma ópera, o músico alemão encontrou sérias dificuldades para centrar o seu pensamento musical e para organizar, de maneira coerente e lógica, uma ação dramática. São conhecidas as suas dúvidas e esse não saber, em muitos casos, por que carta optar. Tovey assinalou que o problema do músico não era o de não possuir sentido dramático, mas precisamente o contrário: a sua música, diz o citado autor, «com-

Roger Viollet

preende em apenas dez minutos tanta complexidade como uma ópera em três atos». Afirmação que não é demasiado exagerada, já que, efetivamente, a música instrumental, de câmara ou sinfônica de Beethoven serve, de forma dialética, idéias nitidamente dramáticas.

Quando, em 1805, Beethoven decidiu redigir uma ópera, levantou-se-lhe uma dúvida sobre o caminho que devia escolher. Não tinha experiência no gênero e não se sentia abertamente atraído por ele. Como antecedente germânico (a cujo mundo pertencia), só tinha, além de Gluck, uma via: o do *singspiel,* caminho que o não satisfazia por o considerar excessivamente trivial e não encaixar na sua maneira de pensar. Por isso, e um tanto inesperadamente, voltou os olhos para França, onde, nos princípios do século XIX, se estava forjando um novo movimento relacionado com as idéias românticas e com o mundo da aventura; um movimento que cantaria a igualdade e a liberdade do homem e, musicalmente, propiciaria mais tarde os excessos da *grand opéra* de Meyerbeer. O exemplo que Beethoven seguiu foi o de Cherubini, compositor que sempre admirou, e fundamentalmente o da ópera *Les Deux Journées,* estreada em 1800. Foi precisamente um libreto de Bouilly, também autor do da mencionada ópera de Cherubini, que atraiu o compositor alemão como assunto da sua ópera, intitulada *Leonora* e estreada com pouco êxito em Viena, em 1805. Uma segunda versão, estreada no ano seguinte, teve considerável aceitação. Em 1814, Beethoven refundiu a obra, ficando como hoje se conhece, com o título de *Fidélio.*

Tudo isso explica, em parte, por que a ópera não se revela equilibrada, unitária, proporcionada e, em suma, totalmente conseguida. Há nela demasiados problemas estruturais, centrados fundamentalmente na dualidade estilística (embora o pensamento musical seja o mesmo). Por um lado, é uma ópera que provém em linha direta de Mozart. Em particular com *A Flauta Mágica, Fidélio* mantém uma relação importante: a que parte da forma pela qual a música faz prevalecer a idéia filosófica, o propósito moral e político para que tendem tanto Tamino como Leonor e que se resume nas ideias de Amor e Liberdade. Para exprimir em imagens sonoras os seus pensamentos e ideias, Beethoven utilizou uma linguagem que em boa medida é herança da tradição germânica e que procurou que estivesse o mais afastada possível das fórmulas italianas. Assim, desprezou o recitativo *secco* e empregou o diálogo falado, processo que Mozart já adotara nas suas óperas alemãs. Também encontramos influência maçônica nesta obra. O ascendente francês é reconhecível, à parte do assunto, no tratamento do mesmo, fortemente melodramático, e no emprego do *parlato.* O tom «vulgar», doméstico, mas excelentemente escrito do primeiro quadro do primeiro ato pode considerar-se inserido na mais tradicional ópera-*buffa.* Podem reconhecer-se também algumas influências, se bem que não tantas como em Mozart, do melodrama de Benda. Em todo o caso, a famosa cena do calabouço é do mais puro Beethoven; aqui, mais do que o vocal, resplandece a sua poderosa garra sinfônica, que se revela como um anúncio da 9.ª Sinfonia, na magna cena coral que constitui todo o final da obra.

Em suma, Beethoven utilizou, como Mozart e como Haydn, ainda que com menor habilidade, diversos elementos para a construção da sua ópera. Por isso não perdeu de vista, também, a via indicada por Gluck, sempre mais unitário e rigoroso nas obras da maturidade. □

Capítulo 6

Duas óperas clássicas

Simion/Ricciarini

Retrato anônimo de Christoph Willibald Gluck, músico que, sem possuir a destreza técnica de alguns dos seus contemporâneos, ocupa uma posição muito relevante na história da ópera.

«Orfeo ed Euridice», de Gluck

5 de outubro de 1762 é uma data fundamental na história da ópera. Foi quando se estreou em Viena a *«Azione teatrale per musica in tre atti» Orfeo ed Euridice,* com libreto de Raniero Calzabigi e música de Christoph Willibald Gluck. Já vimos, ao estudar a reforma gluckiana, a importância desta ópera. Nela, compositor e libretista fundiram os seus esforços para superar, na medida do possível, as convenções da ópera séria e alcançar a desejada união entre poesia e música, revalorizando aquela, impulsionando-a com esta; terminar com a separação entre recitativo *secco* e *accompagnato* e obter um contínuo musical que seguisse passo a passo as peripécias do drama. A ação teatral tornava-se assim única e eliminava-se a distinção entre números que a descreviam e números que expunham os sentimentos das personagens. É claro, não se puderam eliminar de raiz todos os convencionalismos e o libreto, embora concisamente tratado por Calzabigi, não deixa de ter pontos fracos, lugares-comuns e quedas de tensão (sobretudo no terceiro ato). A música, excelente e original, tão-pouco possui em todos os momentos o mesmo nível. No conjunto, a ópera não é uma obra-prima tão completa como o seriam *Alceste* e as duas *Ifigênias*. De qualquer modo, convém salientar os fatores que determinaram a importância desta *azione teatrale:* 1) a utilização do coro, transformado em verdadeiro protagonista, que comenta as peripécias e dialoga com os solistas, colando-se de maneira muito expressiva e contrastada à evolução do drama; 2) a ampliação da orquestra e a variedade de cores da mesma, com utilização, consoante o momento dramático, do timbre instrumental mais adequado e o emprego em determinados momentos de uma segunda orquestra, geralmente constituída por arcos e harpa, essencial para obter efeitos de eco; 3) o uso de uma rítmica muito concisa, em geral ponteada, com figuras rápidas repetidas e emprego, com fins expressivos, do *ostinato* e da repetição de estrofes, em regra variadas na orquestração (um exemplo é o número inicial da ópera, *«Ah! se intorno a quest'urna funesta»,* onde se produz um diálogo repetido entre o coro de ninfas e pastores e Orfeu, que se limita a dizer *«Euridice!»*).

Calzabigi retirou o argumento da ópera do famoso mito tão utilizado ao longo da história da ópera (recordemos a obra de Monteverdi), descrevendo em linhas gerais, como Orfeu se lamenta perante o túmulo de sua mulher Eurídice, falecida em conseqüência da mordida de uma serpente, e de que maneira decide descer aos infernos para a resgatar. Amor informa-o de que Júpiter lhe concedeu autorização para ir até às profundidades, com a condição de que, se resgatar Eurídice, no regresso à Terra não poderá dirigir-lhe um único olhar até estarem inteiramente a salvo; caso contrário, a sua empresa falhará. No segundo ato, Orfeu, depois de aplacar as Fúrias, entra nos Campos Elíseos e recupera a esposa. Perante as recriminações de Eurídice, Orfeu não consegue manter o silêncio por mais tempo e volta-se para olhá-la, quando iniciado já o terceiro ato, o que determina a nova morte da jovem. Orfeu canta a sua dor e os deuses, compadecidos, enviam Amor para que restitua a vida a Eurídice. No final, no templo do deus Amor, tudo acaba *(lieto fine)* em bem (final que não é o da fábula).

Esta singela ação é perfeita e dramaticamente descrita pela música de Gluck, que ilustra com fidelidade o libreto de Calzabigi. Entre as convenções que se mantêm na obra, figura a da abertura, que é um simples, embora magnificamente traçado, pórtico decorativo, que não tem qualquer relação com a ação que se irá desenrolar e nem sequer, através do seu *Allegro molto,* em 4/4, prepara o espectador para os acontecimentos que vai presenciar. Mas os 14 compassos *Moderato,* em tonalidade de dó menor, com que sobe o pano, mostram-nos já, por meio do severo colorido dos arcos sobrepostos às cornetas e aos trombones, a dor que reina na cena. Esta disposição instrumental, verdadeiramente «maçônica», encontra-se também em algumas óperas mozartianas, como *Idomeneo* e *A Flauta Mágica.* Gluck trocou depois as cornetas por clarinetes ou cornes *di bassetto.* No monólogo de Orfeu, *«Chiamo il mio ben cosi»,* Gluck aplicou sabiamente o efeito do eco, utilizando uma orquestra interior. É um *Andante non presto,* em 3/8, que muda depois para *Andantino.* O recitativo subseqüente, *«Numi, barbari numi?»,* na melhor tradição de Lully, que mantém o mesmo caráter lânguido e desconsolado, conduz à *canzonetta* de Amor, *«Gli sguardi trattienni»,* que para Della Corte é imprópria do momento dramático. O recitativo seguinte de Orfeu, *«Ché disse?»,* leva, na versão italiana de Viena, que é a escrita para *castrato,* papel que costuma ser hoje cantado por um contralto ou um meio-soprano, a um *Presto* das cordas. Na versão francesa de 1774, escrita para tenor, inclui-se, antes de terminar, uma ária de bravura em *Allegro «L'espoir venait dans nom âme»,* que durante muito tempo se atribuiu ao compositor italiano Bertoni e que hoje se sabe pertencer ao próprio Gluck, que a extraiu de *Aristeo.*

O segundo ato é magistral. Após uma *Dança das Fúrias,* intervém o coro, embora antes, num *Andante,* tenha entrado em ação a orquestra interior. O ambiente conseguido pela magistral partitura musical de Gluck, tão dançável, é terrorífico, com freqüentes alternâncias de *forte* e *piano* e com profusa intervenção das madeiras. Aos pedidos de Orfeu, *«Deh placatevi con me, Furie»,* o coro responde, simples e secamente, *«No!»,* sublinhado

Museu Fabre, Montpellier/Bulloz

Embora, na lenda, Orfeu não tivesse presenciado a morte de Eurídice, Eugène Delacroix, na obra A Primavera *(em cima), uniu ambos neste momento, resumindo assim o sentido da tragédia.*

sempre por um impressionante uníssono orquestral. A atmosfera muda radicalmente no segundo quadro, que decorre nos Campos Elíseos e é para Della Corte uma página fundamental, «pela beleza sonora em si e pela originalidade da composição que, abandonado o espartilho da ária, adquire plena liberdade e renova todos os meios técnicos usados até aí.» É, sem dúvida, soberba a maneira como utiliza o movimento constante, em sestinas, dos arcos, numa ondulação contínua que dá a sensação de que o tempo não passa.

A melodia, conduzida de maneira alternada pela flauta e o oboé, evoca, por sobre a suave harmonia, a Natureza, numa pintura tão delicada como vigorosa. Sobre este tecido, flutua, num recitativo muito medido, com uma aparência de extrema liberdade, a voz de Orfeu *(«Che puro ciel»)*.

No entender de muitos autores, o terceiro ato é bastante mais fraco e irregular. O dueto inicial entre Orfeu e Eurídice, realizado num recitativo não especialmente variado, revela-se demasiado longo e prolixo. No entanto, é magnífico o recitativo *«Ahi mè! Dove trascorsi?»*, um *accompagnato* que, utilizando as mencionadas fórmulas harmônicas e um emprego expressivo de períodos, sublinha bem a evolução psicológica do infeliz Orfeu. A construção deste recitativo e o momento dramático vivido aconselhavam, para manter a tensão, algo diferente do famoso *Andante «Chè farò senza Euridice»*, a página mais célebre da ópera. Trata-se de um rondó, que utiliza uma melodia principal, bela mas um pouco superficial, que dramaticamente se afasta um tanto do momento em que está situada; produz-se uma suspensão da ação, com o que decresce o patetismo e se diluiu um pouco o caráter da personagem (Gluck talvez se tenha apercebido disso, porque recomendou que os cantores procurassem expressá-lo de maneira adequada, imprimindo-lhe os contrastes requeridos). A ópera termina com música de dança e um exultante *Allegro final: «Trionfi, amore»*.

A versão da obra que se costuma interpretar hoje em dia é uma mistura da de Viena e da de Paris, o que de um ponto de vista estilístico não parece muito lógico. Mas incluem-se assim, além da ária de bravura de Orfeu já comentada, outros números, alguns deles orquestrais, e fundamentalmente a ária de Eurídice *«Quest'asilo ameno e grato»*, com a qual começa o segundo quadro do segundo ato. E utiliza-se também a orquestração que Gluck preparou para Paris.

«Le Nozze di Figaro», de Mozart

A estréia de *As Bodas de Fígaro* em Viena, a 1 de maio de 1786, não foi precisamente um êxito.

O público estava habituado a divertir-se com os vulgares *singspiele* vienenses ou germânicos e a saborear as belezas, quase sempre triviais, da já lânguida ópera séria italiana ou a seguir as peripécicas da ópera *buffa*. O que Mozart e o libretista Da Ponte ofereciam afastava-se de maneira decidida daqueles lugares-comuns. Era, na verdade, uma obra completa, escrita, aparentemente, nos moldes da ópera-bufa, mas sem perder um certo rigor construtivo germânico — diretamente extraído de *O Rapto no Serralho* — que conjugava, com inusitada profundidade, os valores sociais, políticos e humanos por libretista e compositor retirados da obra homônima de Beaumarchais, estreada em Paris, a 27 de abril de 1784.

Não há dúvida de que Mozart encontrou na extensa comédia, dividida em cinco atos, as idéias que na altura o interessavam vivamente: liberdade, igualdade, luta contra o autoritarismo e a tirania absolutista, por um lado; qualidade humana, entidade e vigor de algumas das personagens, por outro. Idéias que concorriam, de um modo geral, integrando-se na base do mesmo, no movimento do Iluminismo; idéias que haviam de conduzir, por caminhos diferentes, à eclosão da Revolução Francesa de 1789. Idéias que se estendiam já por toda a Europa e que equivaliam a uma crítica social direta ao absolutismo, pelo que a obra de Beaumarchais não

se chegou a estrear em Viena por expressa proibição da censura do imperador José II.

Falou-se muito das modificações que Da Ponte e Mozart (este, desde a criação de *Idomeneo*, em 1781, intervinha muito diretamente na preparação de todos os libretos das suas óperas) introduziram no texto original de Beaumarchais, ao adaptá-lo à forma operática. Tais alterações existiram: além da eliminação de um ato, há sete cortes importantes, entre os quais uma cena entre Fígaro e o Conde e um monólogo de Fígaro, que contém um ataque explícito às autoridades políticas e sociais da época. Mas estes cortes não atraiçoam o fundo crítico da obra de Beaumarchais. O desejo de simplificar os conflitos sentimentais e de acelerar o ritmo da ação, que com isso ganha do ponto de vista operático, faz que não se sinta a falta das supressões porque, de qualquer modo, o desenvolvimento geral da ação e o ritmo da mesma são idênticos aos da obra original. A idéia de Mozart revela-se hoje clara e tanto o texto como a música no-lo explicam; numa ação complexa, organizada de maneira precisa, com um *tempo* musical contínuo e implacável, em que os pressupostos da ópera *buffa*, sublimados, são levados às últimas conseqüências, evidencia-se a finalidade — no fundo, a mesma que a de Beaumarchais — de reinvindicar a igualdade entre os homens, de eliminar as absurdas exigências e pretensões nobiliárquicas, de estabelecer ao longo de toda a obra um autêntico duo — confronto entre nobreza e servos — protagonizado pelo Conde e por Fígaro, personagens que, por isso, podem ser consideradas arquetípicas.

Fígaro e, sobretudo, a sua noiva Susana, que o amo e senhor de ambos requesta, são, sem dúvida, os eixos da ação. Na realidade, o conde só é protagonista em determinados instantes; tanto teatral como musicalmente, é reduzido à categoria de personagem secundária. Como diz Annie Übersfeld, «o espectador está desejoso de que perca» o combate que durante toda a ação mantém dialeticamente com o criado. Há duas árias, dentre as muitas de que consta a obra, que resumem este duelo surdo entre os dois homens, entre os dois elementos sociais. A primeira é a paródica cavatina *«Se vuol ballare, signor contino»*. Nela, Fígaro canta na realidade para si próprio: «Se quer dançar, senhor condezinho, tocarei eu a viola. Se quer vir para a minha escola, ensinar-lhe-ei a cabriola» (passo de dança). O criado mostra-se decidido a enfrentar o seu senhor, a impedir os seus devaneios com Susana e a reivindicar, em suma, certos direitos sociais; para isso usará da astúcia. A outra ária é a n.º 17, em que Almaviva se dá conta de que Susana e Fígaro tramam algo contra ele e, num furioso recitativo, *«Hai gia vinta la causa!»*, jura vingar-se do criado e humilhá-lo. É a soberba da autoridade. Mas, na verdade, toda a ópera está cheia de pormenores, de indícios que vão definindo esta contraposição e dão pistas para que nos apercebamos de que lado está Mozart, que ridiculariza ostensivamente todas as personagens que se pode considerar que estão da parte

Archiv für Kunst und Geschichte

Em cima, retrato de Mozart, de autor desconhecido. Não obstante o interesse pela ópera-bufa que dominava na corte vienense, o compositor inclinou-se para um tipo de ópera mais elaborada, logo que dispôs de um libretista como Da Ponte. As Bodas de Fígaro, *de que se reproduz uma cena na página seguinte, iniciou, em 1786, o ciclo de grandes óperas, que continuaria em 1787 com* D. João *e culminaria em 1790 com* Così fan tutte.

Arquivo Salvat

À esquerda, retrato de Lorenzo da Ponte. O seu primeiro êxito como libretista de óperas foi Le Nozze di Figaro, *mas o libreto em que alcançou o seu melhor foi o de* Così fan tutte, *apesar de criticado como expressão de frivolidade e imoralidade.*

Mansell Collection

do conde: D. Basílio, D. Bártolo, Marcelina, o jardineiro Antônio, o juiz D. Curzio, que pertencem sem dúvida à mais lídima e antiga ópera-bufa de corte napolitano. Ao invés, as personagens mais autênticas e puras alinham com Fígaro: Susana, a condessa, Barbarina, Cherubino, etc.

Poderá admitir-se que, em relação à crítica social, mais direta e em alguns casos mais feroz, de Beaumarchais, Mozart estabelecesse um estudo mais certeiro de caracteres e desse maior dimensão e importância à anedota amorosa. Isso determina que toda a obra apareça impregnada de um intenso erotismo, de uma sensualidade por vezes à flor da pele. A multiplicidade de relações de natureza amorosa sobre o fundo de crítica social — não demasiado crua, mas vigorosa e evidente — alimenta de dentro e enriquece a estrutura da linguagem, sugestiva e em muitas ocasiões ambígua. Deste ponto de vista, não restam dúvidas de que praticamente todas as personagens que intervêm na ação, que pendem para um lado ou para o outro no surdo duelo social, aparecem tocadas por esta marca erótica. Cherubino, por exemplo, é uma antecipação direta de D. João ou, se se preferir, um D. João ainda não desenvolvido; é o amor físico em estado puro, misturado com a melancolia. As suas duas árias podem ser classificadas de magistrais, ao descreverem na perfeição a ansiedade, a inquietação e o desejo juvenil do moço *«Non so più cosa son, cosa faccio»* e *«Voi che sapete»*.

O Conde é, pelo contrário, a sensualidade madura e autoritária, não isenta de nobreza verdadeira, mas imperativa, por vezes quase atribiliária. Recordemos o seu dueto do começo do terceiro ato com Susana, *«Crudel! perchè finora»*. A Condessa é uma personagem extraordinária, na linha de outras não menos importantes personagens femininas mozartianas: Constanze *(Rapto no Serralho)*, Elvira *(D. João)*, Fiordiligi *(Così)*. É, por isso, uma personagem patética, sofredora. É o amor dorido, o tormento da recordação. As suas duas árias são reveladoras: na primeira, com que abre o segundo ato e que representa o aparecimento da dama em cena, *«Porgi, amor»*, chora a perda do amor de seu marido e pede que ele volte para ela ou, então, que a deixem morrer. A segunda, *«Dove sono»*, precedida pelo recitativo *«E Susanna non vien!»*, serve para evocar com nostalgia os ditosos dias passados ao lado do marido e para afirmar a resolução de recorrer a todos os meios ao seu alcance para o reconquistar.

Fígaro, por seu turno, é o amor leal, monogâmico, concentrado num evidente desejo por Susana. Quando sente que a pode perder, canta, no quarto ato, uma ária verdadeiramente misógina: *«Aprite un po'quegli occhi.»* Susana é, no entanto, a viva representação da *coquetterie*, da feminilidade, amante do perigo, conquanto por detrás de tudo isto exista um grande fundo de serenidade e de cálculo. Esplêndida a sua ária do quarto ato, *«Deh, vieni, non tardar»*, onde finge esperar com impaciência o conde e, na realidade, o que está expressando é o seu profundo amor por Fígaro.

Além das árias comentadas, e de algumas não mencionadas, há na obra muitos outros números que também se poderia dizer que têm a categoria de árias, tal é a funcionalidade e a união que se estabelece entre as vozes que intervêm: duetos, tercetos, o famoso sexteto do terceiro ato, que tanto agradava a Mozart, e, sobretudo, os finais, em especial o do segundo ato, que consta de oitos partes bem diferenciadas, que se sucedem vertiginosamente uma à outra, com mudanças de *tempo* e de tonalidade. E como base de tudo isso, entrelaçando os diversos números, um ágil e vigoroso recitativo *secco*, que em nenhum momento permite uma ruptura ou uma paragem na ação. Mozart acabou com o neoclassicismo na ópera — na realidade, terminara já com ele — e abriu novos caminhos, porque com esta ópera conseguiu uma construção musical perfeita de um ponto de vista dramático, já que não se limitou a servir um texto, antes o reforçou. A música regula e dimensiona a palavra e determina a existência de vários planos ou ações. A refinada vocalidade da escrita mozartiana, a naturalidade com que traçou a linha de cada voz solista — em separado ou em união com as outras —, a sua combinação com a linha instrumental são património exclusivo do gênio salzburguês, inspirado e dotado de mil matizes para descrever outros tantos estados de espírito e para fazer ressaltar claramente as inter-relações entre as personagens, todas elas verdadeiras. O amplo elenco de vozes que a partitura exige tem para brilhar: um meio-soprano lírico (Cherubino) um baixo-barítono (Fígaro), um barítono, que pode também ser um baixo-barítono (o Conde), um soprano lírico extenso ou lírico-*spinto* (a Condessa), um lírico puro, de preferência a um lírico-ligeiro (Susana). ■

Capítulo 7

O «bel canto» e a voz humana

Logo desde as suas origens, a ópera italiana centrou na voz humana uma clara preferência. Se bem que a essência do drama lírico resida no canto, e por conseguinte seja natural que a voz, veículo de expressão do verso, tenha nela um tratamento preferencial, os músicos italianos levaram este pressuposto às suas últimas conseqüências. Se já Monteverdi e Cavalli se tinham esmerado na parte vocal das suas óperas, os anos posteriores assistiram a uma cada vez maior importância da voz, que se transformou não já num veículo expressivo, mas antes num fim estético em si mesmo; por outras palavras, a razão de ser do drama lírico passou a ser a exibição da voz humana. Esta tendência estética, que caracteriza todo um período da história da ópera, é chamada *bel canto*.

Que é o «bel canto»?

A expressão é suficientemente ambígua para provocar polêmicas quanto ao seu verdadeiro significado e ao que se deve ou não considerar por *bel canto*. Em princípio, revela-se muito difícil determinar, cronologicamente, quando começa e termina o período do *bel canto*. Em termos gerais, pode dizer-se que as últimas décadas do século XVIII e a primeira metade do século XIX constituem os limites do seu apogeu.

O *bel canto* é um estilo que tem como objetivo fundamental salientar as possibilidades da voz humana. A linha melódica e o acompanhamento orquestral estão em função deste propósito, de tal maneira que o canto surge, límpido e puro, como expressão suprema da beleza sonora. Todos os elementos do drama lírico, mesmo os não estritamente musicais (como o desenvolvimento da ação dramática), se subordinam ao objetivo artístico supremo: a exibição vocal.

Naturalmente, este ideal estético determinou o desenvolvimento de uma técnica vocal concreta, que teve o seu centro de difusão básico — embora não exclusivo — em Itália. Os grandes cantores aprenderam a fazer escalas, trilos, agilidades, *fiatos* e outros barroquismos vocais que faziam as delícias do público. Desenvolveram ainda, em progressão constante, as possibilidades da zona aguda da voz, até alcan-

O intermezzo, *tal como foi utilizado nos entreatos da ópera italiana, adquiriu a sua forma definitiva desde 1700, conquanto se conheçam formas anteriores.*

O repertório dos intermezzi *ajudou a divulgar as óperas-bufas italianas em França e outros países. Embaixo,* Intermezzo, *de Giuseppe de Albertis (1763-1845).*

Museu Teatro de La Scala. Milão/Giancarlo Costa

Simion/Ricciarini

O tenor francês Gilbert Duprez (1806-1896) foi famoso pelo seu fraseado, apesar do reduzido volume da sua voz e do seu timbre nem sempre brilhante. Na imagem de cima, aparece no papel de D. Fernando de A Favorita, *de Donizetti.*

çarem registros que pareciam assombrosos. Esta tendência afetou tanto as vozes masculinas como as femininas, mas no caso das primeiras redundou numa transformação artística e técnica radical; às vozes graves, que até aí eram as preferidas, sucedeu o momento de glória dos tenores e às notas agudas em falsete seguiram-se as notas «de peito», ou seja, cantadas a toda a voz, e que tiveram o seu ponto mais alto nos célebres dós do tenor Gilbert Duprez.

Tudo isto não significa que os compositores não italianos se mantivessem à margem desta estética: recordem-se, à maneira de exemplo, as duas árias — tão belas como tecnicamente difíceis — da Raínha da Noite em *A Flauta Mágica*, a mais alemã das grandes óperas de Mozart. Mas foi em Itália que se desenvolveu e aperfeiçoou a técnica bel-cantista e que se formou uma escola de canto cujo ensino era ministrado por professores e institutos de prestígio internacional.

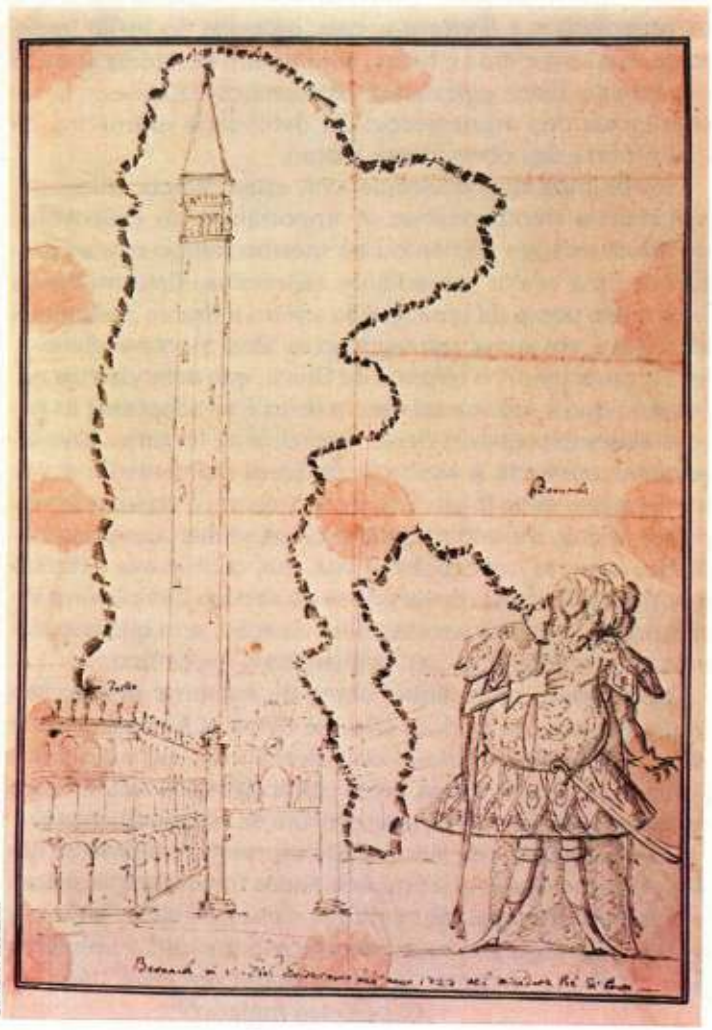
Surgiu assim o cantor-estrela, o *divo*. Os grandes vocalistas — e em especial os do sexo feminino — tornaram-se verdadeiros ditadores, que se reservavam o direito de modificar as partituras de acordo com as suas necessidades de exibição vocal e exigiam aos compositores que criassem, aqui e ali, árias ou trechos que aumentassem as possibilidades de demonstrarem a sua mestria. Donizetti, por exemplo, teve de acrescentar uma ária ao final de *Lucrécia Bórgia*, quando a ação dramática já terminara, por exigência de Henriette Lalande, a protagonista, que considerava o seu papel insuficiente. Por seu turno, o jovem Verdi — já em outra época — replicou a uma diva que lhe exigia uma ária no meio de uma cena de conjunto: «E enquanto a senhora canta, que fazem os outros?».

Os «castrati»

É imprescindível fazer aqui uma referência à extinta espécie dos *castrati*. Desde tempos muito recuados, em Itália, Espanha e outras partes da Europa, foi-se generalizando o costume de castrar os meninos que tinham voz excepcionalmente bela, a fim de que a mesma não mudasse na puberdade. Ao crescer, o cantor castrado conservava o seu timbre de voz infantil — soprano ou contralto —, mas adquiria e podia exibir uma potência e uma capacidade respiratória próprias de um adulto. Os *castrati* converteram-se então numa instituição e os compositores começaram a criar regularmente papéis que deviam ser interpretados por eles.

O período do *bel canto* coincidiu com o fim desta espécie, por razões tanto humanitárias como artísticas. Em 1806, José Bonaparte proibiu a entrada de rapazes castrados no Conservatório de Nápoles. Em meados do século, a espécie dos cantores *castrati* deixara praticamente de existir e, em 1870, a Igreja proibiu semelhante mutilação.

Compositores bel-cantistas como Rossini, escreveram papéis para *castrati*. Segundo se diz, estes cantores eram perfeitos; o timbre infantil aliado à potência adulta dava lugar



Simion/Ricciarini

Antonio Maria Bernacchi (1685-1756) foi um castrato *de voz de tão alta tessitura que Zanetti, caricaturista da época, o desenhou (ilustração da direita) imaginando que uma das suas cadências sobrevoava o* campanile *de Veneza.*

a uma emissão poderosa, límpida e de grande beleza, que nos grandes artistas deste gênero se unia a uma suave eloqüência expressiva para dar lugar a autênticos prodígios interpretativos. Foram *castrati* célebres Pier Francesco Tossi, Antonio Maria Bernacchi, Gaetano Cafarelli (assombro do seu tempo, artista cujo temperamento explosivo contradizia a fama de frios que os *castrati* tinham, e a que faz admirativa alusão o doutor Bártolo de *O Barbeiro* rossiniano), Farinelli, Senesino, Nicolini e o célebre Giovanni Battista Velluti, intérprete rossiniano de alta categoria. Curiosamente, houve um *castrato* que chegou à era discográfica: Alessandro Moreschi, falecido em 1922, gravou em 1902-1903 diversas árias que têm um grande interesse histórico por serem a única referência directa que se possui deste gênero de cantores.

Extensão e transformação do «bel canto»

Enquanto a ópera francesa, graças a Lully e Rameau, seguia caminhos expressivos bem diferentes (por exemplo, nunca houve *castrati* em França), o *bel canto* era aceite, além de Itália, em Inglaterra e, em menor medida, na Alemanha. As grandes óperas da segunda metade do século XVIII — com exceção das obras de maturidade de Gluck e das obras-primas de Mozart, miraculoso prodígio de equilíbrio e harmonia interna — ressentiam-se desta preferência exclusiva pela exibição vocal; o público da época delirava com as demonstrações vocais dos grandes cantores e aceitava com naturalidade que personagens como Júlio César ou Romeu fossem interpretadas por vozes femininas ou por *castrati*. Enquanto se desenrolava o drama ou o *intermezzo*, o público bebia, conversava e passeava; este clima informal mantinha-se até que o grande cantor entoasse uma ária; então, fazia-se silêncio e os ornamentos e *fioriture* vocais, próprios do estilo imperante, soavam claros e belos, perante um auditório absorto e extasiado. Estas especialíssimas condições explicam as incoerências dos argumentos e a debilidade dramática da maior parte das obras desse tempo.

Nos últimos anos do século XVIII, estas características começaram a transformar-se. A importância do desenvolvimento dramático aumentou ao mesmo tempo que se procurava uma maior sinceridade expressiva. Esta mudança — que não passa de uma reação contra a tirania da estética vocalista e, em suma, um regresso ao ideal monteverdiano — teve a sua origem na reforma de Gluck, que defendeu ser necessário que a música servisse o texto e se adaptasse às necessidades expressivas deste. Semelhante tentativa pressupunha a renúncia à essência do ideal bel-cantista; a voz humana não seria já um fim em si mesmo, a ópera deixaria de ser veículo de exibição quase circense das suas possibilidades; na nova concepção, a voz, que continuava detendo a primazia absoluta, devia pôr-se ao serviço das circunstâncias dramáticas, das necessidades da ação, sem que isso significasse renunciar ao seu brilhantismo específico.

Gluck criou, nesta linha, obras de suprema beleza; são muito conhecidas as duas árias de Orfeu *«Ché puro ciel!»* e *«Ché farò senza Euridice»*, esta última uma das mais belas jamais compostas. Nelas, a voz continua sendo tratada com especial cuidado; mas há uma procura de verosimilhança dramática, uma busca de sinceridade expressiva totalmente novas. A primeira das árias mencionadas transmite magistralmente uma sensação de beatitude e paz perante a Natureza, enquanto a segunda, cuja melodia se transforma por vezes num desolado lamento, sem abandonar um equilíbrio nitidamente clássico, comove pelo seu melancólico desespero.

Simon/Ricciarini

Abria-se, assim, um novo caminho que em breve triunfaria nas grandes obras de Mozart. Se bem que o gênio de Salzburgo tivesse partido de princípios estéticos opostos aos de Gluck — o texto ao serviço da música —, o seu sentido das proporções e o seu incomparável talento permitiram-lhe compor obras perfeitas, nas quais todos os elementos do drama cênico aparecem igualmente tratados. *D. João*, por exemplo, é um modelo supremo de equilíbrio, uma obra-prima insuperável onde nada destoa e nada falta.

As novas concepções provenientes de Gluck e de Mozart impuseram-se rapidamente em França e na Alemanha, mas, por razões óbvias, tardaram mais a ser aceites em Itália, não obstante o êxito que ali obtiveram as óperas mozartianas. Foram justamente Bellini e Donizetti — e em menor medida Rossini — que realizaram, não sem dificuldades e insucessos, o esforço de adaptar a melodia às necessidades dramáticas no campo da ópera italiana, terminando assim com a ditadura irracional da voz. E conseguiram-no, paradoxalmente, ao mesmo tempo que criavam talvez as mais belas páginas vocais da história lírica universal. O período de trinta anos assinalado pela presença destes três grandes compositores constitui, como é reconhecido, o ponto culminante do *bel canto;* na realidade, reflete simultaneamente o apogeu e o princípio do fim desta concepção estética.

Rossini ou a perfeição do «bel canto»

Gioacchino Rossini (1792-1868), um dos músicos mais criativos e de maior talento de todos os tempos, fica situado num ponto intermédio entre o Classicismo e a irrupção romântica. Nascido no ano seguinte ao da morte de Mozart, foi um admirador apaixonado da obra incomparável do músico salzburguês, mas esteve longe de ser um mero imitador. Com efeito, embora a influência mozartiana seja evidente em toda

À esquerda, retrato, de autor anônimo, de Gioacchino Rossini (1792-1868), que gozou de grande prestígio, riqueza, reconhecimento popular e influência artística. Considerado pelos seus contemporâneos como o maior músico de Itália, conservou sempre a sua devoção por Mozart, de quem dizia que era «admiração da minha juventude, desespero dos meus anos de maturidade e consolo da minha velhice».

L'Italiana in Algeri, uma das obras-primas de Rossini, obteve no dia da sua estréia, no Teatro San Benedetto de Veneza, um êxito clamoroso. A ovação recebida pelo músico traduzia quão fundo a sua obra calara nas emoções do público, que não só divertia como estimulava nos seus sentimentos patrióticos. À direita, capa de uma das edições da obra.

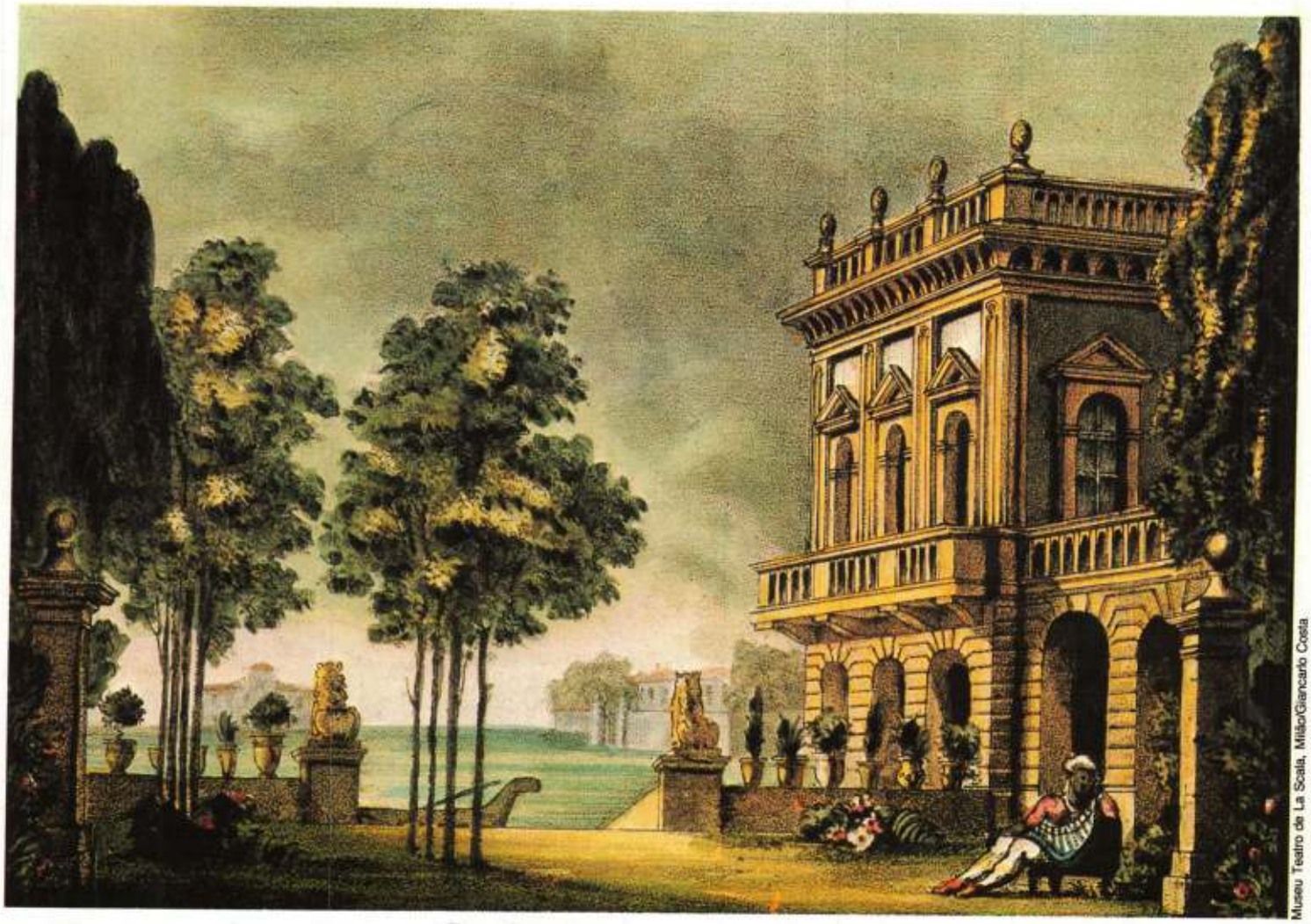
SimoniRicciarini

a sua música, Rossini — compositor italiano como poucos — desenvolveu, com muita personalidade, as novas tendências no campo do teatro lírico e criou obras que ainda hoje provocam o regozijo dos públicos mais diversos. As suas óperas «sérias» — menos representadas presentemente, mas muito importantes na história da evolução do gênero — anunciam já o Romantismo, especialmente o monumental *Guilherme Tell*, se bem que Rossini, clássico por formação e temperamento, nunca se tivesse identificado com esta corrente. Pelo contrário, no momento da imposição absoluta da estética romântica, o autor de *Semiramide* deixou de compor.

Rossini é, com freqüência, considerado o mais bel-cantista dos músicos italianos, especialmente pela exibição vocal que a sua música permite aos grandes cantores, em virtude da sua elevada dificuldade técnica; criou-se, inclusive, a expressão «tenor rossiniano», para designar um certo tipo de cantor capaz de dominar uma técnica vocal muito específica, que constitui quase uma categoria à parte. Não obstante, e para lá deste aspecto, inicia-se com a obra de Rossini a decadência do *bel canto* puro; este aparente paradoxo deixa de o ser no momento em que nos apercebamos de que aos recursos vocais de cunho bel-cantista, que manejava magistralmente, Rossini acrescentou uma preocupação pela ação dramática e pela eloqüência expressiva da melodia que em Itália estavam, havia muitos anos, esquecidas. Desta forma, óperas como *O Barbeiro de Sevilha* ou *La Cenerentola* agradam e deleitam o público dos nossos dias não só pela beleza da sua música mas também pela sua eficácia cênica, pela sua comicidade e pela humanidade das personagens.

Rossini é, na história da ópera italiana, o mestre indiscutido do gênero *buffo;* apesar do seu classicismo e do seu temperamento conservador, a sua obra neste plano é eminentemente renovadora. Aplicou os cediços mas sempre eficazes recursos do *bel canto* à ópera cômica, mas ao mesmo tempo desenvolveu um importante esforço de coerência artística; combateu as improvisações caprichosas dos cantores; supervisou os libretos e pretendeu criar personagens críveis, humanas, extraídas da vida real, capazes de se comportar e até de se expressar como pessoas de carne e osso. O extraordinário êxito alcançado pela sua obra deveu-se tanto à ternura e à humanidade das suas personagens como aos seus achados musicais, sem dúvida magníficos. As óperas de Rossini foram uma lufada de ar fresco no meio de tanto herói de cartão, de tanta mitologia barata e de tanta façanha inverosímil. Começando pela admirável galeria do *Barbeiro* — com um Fígaro elevado à categoria de arquétipo do homem do povo, inteligente, astuto e essencialmente bom — e percorrendo a sua ampla produção (o pai de *La Cenerentola*, o memorável *papatacci* Mustapha de *L'Italiana in Algeri*, a desenvolta e brava Isabella desta ópera e tantos outros), podem encontrar-se nas óperas de Rossini personagens que se revelam universais e capazes de provocar, mais de um século depois de criadas, a adesão e o carinho de públicos muito diversos, numa prova de admirável cosmopolitismo.

As «óperas sérias» de Rossini são hoje muito menos representadas do que as suas grandes produções do gênero *buffo*. Contudo, e como já se referiu, a sua importância para a evolução do gênero é muito grande. Obras como *Otello, La Donna del Lago, Semiramide* ou *Guilherme Tell* pertencem, sem dúvida, à tradição do *bel canto;* possuem, no entanto, elementos que anunciam a próxima revolução romântica; a sugestão ambiental, a procura da expressividade melódica (*«Asile héréditaire»*, de *Guilherme Tell* é uma ária tipicamente «romântica»), a descrição da Natureza são tudo elementos que os românticos levariam ao seu máximo desenvolvimento, mas que estão já presentes nas obras de maturidade



Museu Teatro de La Scala, Milão/Giancarlo Costa

Em cima, cena de Otello, *ópera estreada, a 4 de dezembro de 1816, no Teatro del Fondo, de Nápoles. Apesar de se tratar de uma obra um tanto irregular, gozou imediatamente dos favores do público italiano, pois contém páginas tão belas como a delicada* Canção do Salgueiro. *A força sanguinária do* Otello, *de Verdi, acabou contudo por eclipsá-la.*

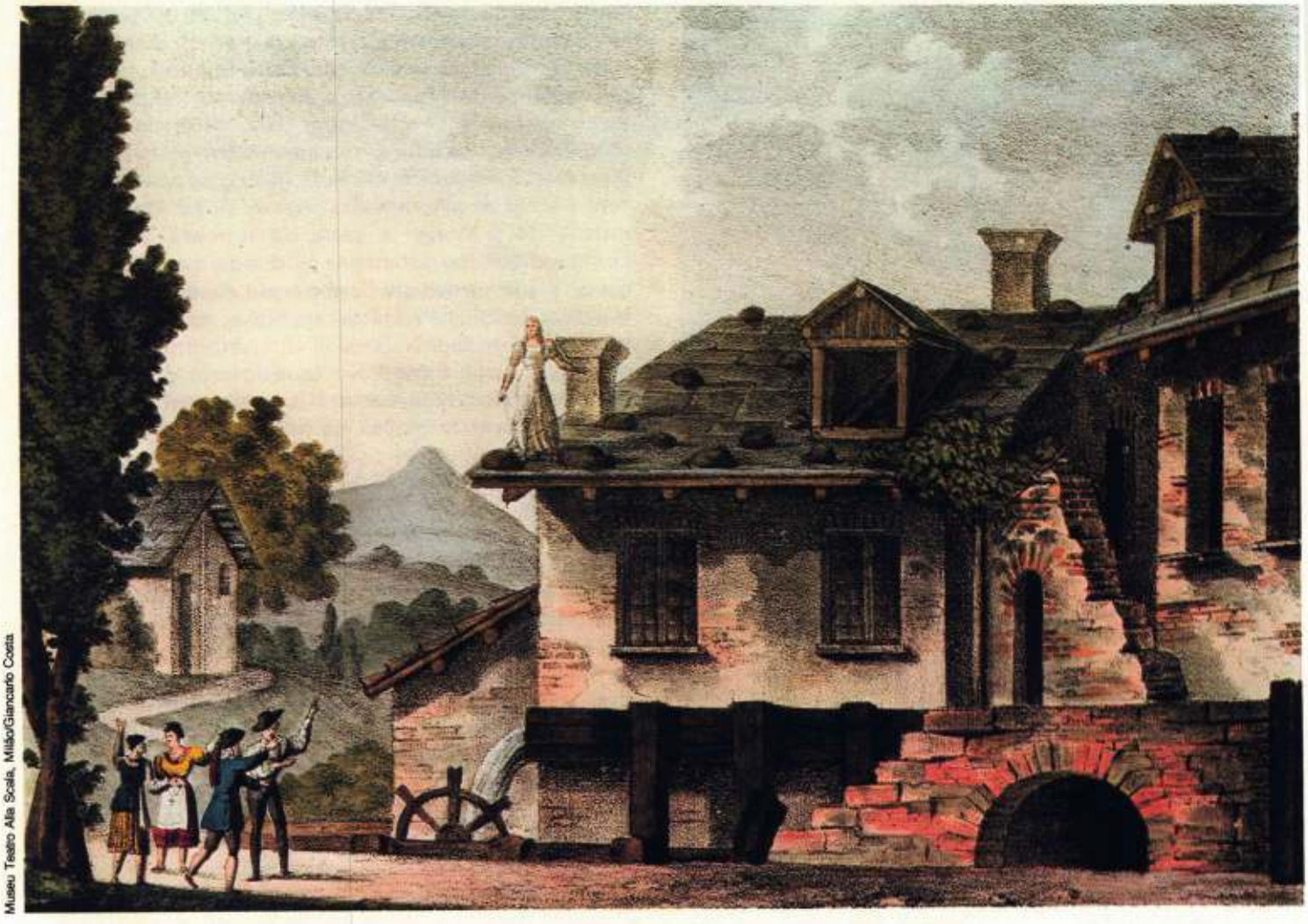
de Rossini. Músico da Restauração, aceitou contra vontade a revolução artística que abalou a Europa nas três primeiras décadas do século e, sem se opor à mesma, marginalizou-se e encerrou a sua breve e fulgurante fase criativa.

Bellini: a pura melodia

Se se perguntasse a um grupo de melômanos quem foi o principal representante do *bel canto* romântico, quase de certeza que a maioria nomearia Vincenzo Bellini (1801-1835). Contudo, haverá que graduar bastante esta afirmação.

Não há dúvida de que Bellini foi, essencialmente, um romântico, como tão-pouco se pode discutir que a sua música esteja impregnada de elementos bel-cantistas. Todavia, nem como representante do Romantismo nem como bel-cantista, o músico de Catânia é um arquétipo. Para a imagem de um Bellini romântico contribuiu a sua figura de galã loiro e bem apessoado, a sua agitada vida sentimental, a sua morte prematura e, sobretudo, a sua música sincera, bela e comovedora. No entanto, poucos caracteres foram menos românticos do que o de Bellini: frio, calculista, bom negociante e hábil nas relações públicas, converteu-se rapidamente no compositor mais bem pago e mais cotado da sua época, uma vez retirado Rossini. Se alguma coisa impressiona ao estudar a produção belliniana, é o seu respeito por um ritmo de trabalho — não mais de uma ópera por ano —, o planejamento sério, quase germânico, da sua obra, e o doseamento dos esforços. Nada mais longe, evidentemente, do estereótipo do artista romântico, boêmio e pobre, criando em raptos de sublime inspiração.

Tão-pouco foi um seguidor intransigente do *bel canto;* não é necessário insistir nos elementos bel-cantistas da sua arte (bastaria ouvir *«Casta diva»* ou uma das árias de Amina — *La sonambula* — para incluir o seu autor nessa corrente); mas Bellini nunca tratou a voz como um fim em si mesma, como um veículo exibicionista. O delicado tratamento que o autor de *Norma* sempre procurou dar à linha de canto destinava-se a realçar a expressividade da música, a comunicar os sentimentos das personagens por meio da linha melódica. Há em Bellini um esforço constante para ajustar a música às necessidades do texto, para aumentar o valor dramático da obra como um todo. A sua tantas vezes citada sentença «dai-me bons libretos e dar-vos-ei boa música» é muito menos trivial do que hoje pode soar aos nossos ouvidos; indica que concebia a ópera como um todo orgânico e coerente, no qual uma parte (a música) estava em função das outras (os aspectos dramáticos) e do todo. Neste sentido, Bellini, cuidadoso com os textos, trabalhando em estreita colaboração com os libretistas (quase fez enlouquecer o conde Peppoli com as



Museu Teatro Alla Scala, Milão/Giancarlo Costa

A Sonâmbula é uma das óperas de Bellini que gozou de maior êxito durante o século XIX. Baseada num texto de Eugène Scribe, foi estreada no Teatro Carcano, de Milão, a 6 de março de 1831, com Giuditta Pasta no papel de Amina, a sonâmbula. Em 1833, no Drury Lane a Malibrán interpretou este papel.

suas exigências durante a composição de *I Puritani*), é um continuador da grande reforma iniciada por Gluck que representa o princípio do fim do *bel canto*.

Os libretos das óperas de Bellini podem parecer hoje triviais, por vezes até insuportáveis; é difícil detectar um esforço de verosimilhança e de atenção dramática nas sucessivas loucuras da Elvira em *I Puritani*, no argumento de *La Sonnambula* ou, mesmo, na sobrevalorizada história de druidas e romanos da *Norma*. No entanto, a preocupação de Bellini é evidente na sugestão dramática de algumas cenas, na força ou na ternura que sabe transmitir a uma situação ou conferir a uma personagem. E aqui há que mencionar as «cenas de loucura», moda introduzida por Paisiello na ópera *Nina ovvero la pazza per amore* (1789). Bel-cantista afinal, Bellini — como o fizera também Donizetti — procurou justificar dramaticamente os parênteses musicais, durante os quais os seus protagonistas se dedicavam aos ornamentos vocais próprios do estilo por meio de um recurso que teve grande êxito: a loucura. Na nova busca de verosimilhança que se pretendia, a interrupção ou alteração do desenrolar do argumento justificava-se pela alienação mental da personagem, que assim se podia dedicar a emitir trilos e agilidades de todo o tipo, sem que ninguém a pudesse criticar. Já *Il Pirata* contém uma bela e longa cena de loucura; mas, neste aspecto, o ponto máximo é representado pela Elvira de *I Puritani*, que enlouquece e recupera sucessivamente a razão por três vezes durante a obra. Estas cenas — a que se poderiam comparar as do sonambulismo de Amina — devem ser olhadas como um passo mais no propósito de obter uma obra dramática mais convincente e equilibrada.

Apesar de Bellini ter escrito pouco — faleceu aos 34 anos —, a sua obra é de elevada qualidade e deixou uma marca imperecível na história do gênero. Está presente em toda a evolução da ópera italiana do século XIX e em especial em Verdi, tão diferente temperamentalmente, mas que admirou o autor de *Norma* e revela com freqüência, mesmo nas suas obras de maturidade, a influência belliniana. São conhecidos os elogios que Wagner lhe consagrou. A imortalidade de Bellini deve-se, porém, às suas melodias. Foi talvez o único compositor na história da música que procurou concentrar toda a imensa capacidade expressiva da arte sonora na pureza da linha melódica, sacrificando conscientemente os restantes elementos. A pobreza dos seus acompanhamentos (acusação feita amiúde por aqueles que não se deram ao trabalho de ouvir com atenção *I Puritani*) é um recurso expressivo, que tem por objeto realçar a beleza e a sugestão da melodia, e de modo algum um reflexo de incapacidade técnica ou negligência. Estas características de estilo fazem que, nos nossos dias, o seu romantismo elegante, se mantenha vivo por força de uma veia melódica refinada, sem

Museu Carnavalet, Paris/Arquivo Salvat

Em cima, retrato da cantora Maria Malibrán (1808-1836), um dos maiores meio-sopranos do século XIX. Filha do tenor, compositor e professor de canto espanhol Manuel García, foi a melhor intérprete de Norma *da época. Dotada de grande mestria técnica, parece que a sua voz tinha uma cor e extensão pouco habituais.*

dúvida menos fácil do que a de Rossini ou Donizetti, mas mais trabalhada. É «uma melodia longa, longa», de que falava Verdi, aquela que tornou imortal o louro músico de Catânia.

Donizetti: a nova transição

Gaetano Donizetti (1797-1848) era quatro anos mais velho do que Bellini e sobreviveu-lhe treze; nos últimos da sua vida, porém, esteve afetado por uma alienação total. O seu temperamento aproxima-se mais do ideal romântico que o de Bellini, embora seja apenas porque viveu na pobreza e pressionado pela necessidade de produzir para sobreviver.

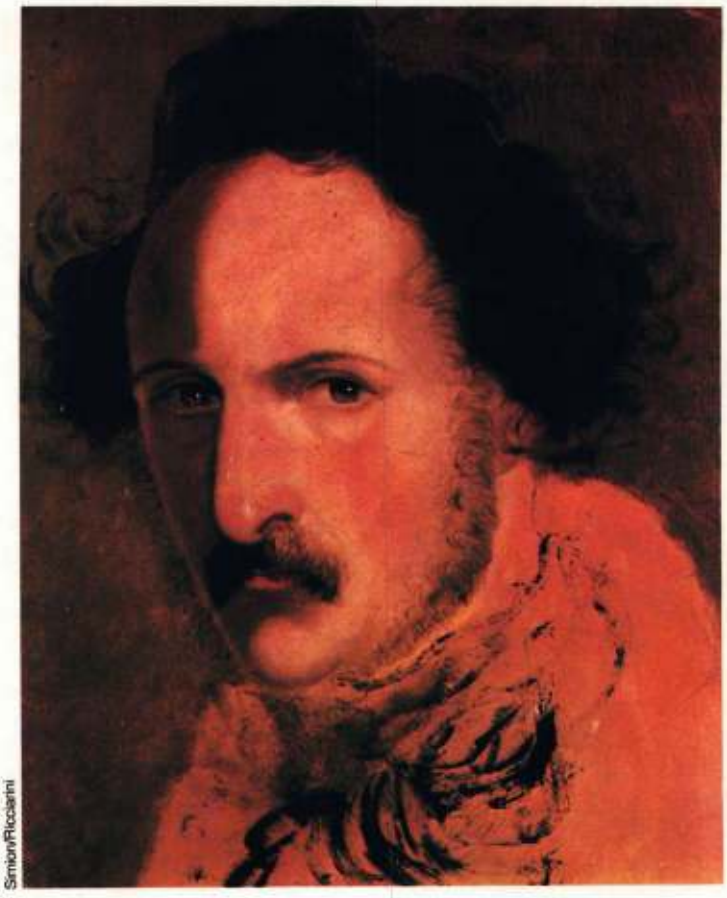
A sua obra é extensa e de qualidade desigual; escreveu 66 óperas, e ainda um número considerável de peças religiosas e instrumentais. Uma parte significativa desta produção foi composta em condições de grande precariedade, acossado pelos agentes e apertado por pressas e urgências de tempo. Por isso, muitas das suas óperas repetem fragmentos, plagiam-se umas às outras e foram concluídas com evidente falta de rigor. Não obstante, criou alguns títulos magistrais, que perduraram no tempo e fazem de Donizetti uma das figuras centrais da música italiana da sua época.

Donizetti foi um compositor de fértil inventiva. Toda a sua música, mesmo a de menor valor, é fortemente atractiva do ponto de vista melódico. Contudo, a sua importância na evolução do gênero não está ligada a este aspecto, mas sim ao seu trabalho de impulsionador do Romantismo musical. Muito mais do que Bellini, Donizetti foi um autor que abriu os caminhos expressivos que quase a seguir seriam percorridos por Verdi. Mesmo óperas-bufas célebres, como *L'Elisir d'Amore* e *Don Pasquale,* sobreviventes louças nos repertórios modernos, revelam uma clara influência rossiniana, aliás inevitável na altura; mas apresentam já uma inconfundível marca romântica, evidente sobretudo nos *ariosi.* Donizetti é autor de algumas das páginas de *bel canto* mais famosas da história; a cena da loucura de *Lucia di Lammermoor,* tão justamente celebrada, é a mais típica. Todavia, a sua verdadeira importância como compositor de transição residiu na audácia expressiva, na coragem de tentar uma sinceridade musical inédita, um certo realismo que anuncia já Verdi. A admirável cena da torre, de *Lucia,* tão injustamente suprimida, constitui um bom exemplo dessa procura, com os seus trovões e a sua música turbulenta e dramática.

Donizetti tem um pé no *bel canto* e outro num romantismo expressivo, violento, eloqüente. As suas heroínas trágicas — Lucrécia, Lucia, Parisina, Ana Bolena, Maria Stuart, Gemma di Vergy — são já tipicamente românticas e os seus libretistas — Romani, Cammarano, Ṭottola, Gilardoni, o próprio músico — escolheram temas freqüentemente situados na Idade Média, com todos os elementos expressivos próprios da época. E se no tratamento vocal das personagens, Donizetti se moveu ainda dentro das coordenadas de *bel canto,* na orquestração introduziu elementos novos, que tendem a elevar a eloqüência expressiva e sinceridade do discurso musical. A passagem instrumental que anuncia a entrada de Lucia na cena do dueto com Enrico, *«Apressati, Lucia»,* cria um clima de opressiva desolação que a ópera italiana não voltará a encontrar até *«Tutte le feste al tempio»,* de *Rigoletto.* Na mesma ópera — *Lucia di Lammermoor* — e no princípio do último quadro, antes da ária de Edgard, as cordas executam um trecho altamente dramático, que anuncia, em tom agoirento, o próximo desenlance da tragédia.

Neste aspecto, Donizetti iniciou um caminho renovador, que confluiu inevitavelmente em Verdi e no Romantismo pleno. Paradoxalmente, a obra do autor de *Ernani* é de tal envergadura que, para um ouvinte dos nossos dias, faz empalidecer os êxitos dramáticos do músico de Bérgamo; e, uma vez mais, como no caso de Bellini, verificamos que a sobrevivência histórica de Donizetti se deve mais ao valor musical das suas obras do que ao seu importante trabalho de renovação. Donizetti foi um músico muito dotado e competente; o seu encantador sentido melódico, a sua orquestração rica e eloqüente e uma habilidade muito especial para construir grandes cenas de conjunto — concertantes de *O Elixir, Lucia* e *D. Pascoal,* cena do final do prólogo de *Lucrécia Bórgia* — fazem que as suas óperas recebam ainda hoje a apaixonada adesão de muitos públicos. Se *A Favorita* se mantém no repertório dos nossos dias, não se deve tanto ao esforço de sinceridade dramática do autor como, fundamentalmente, às duas belíssimas árias do tenor: *«Una vergine, un angel di Dio»* e a celebérrima *«Spirto gentil».*

Donizetti foi, ainda, o último grande autor de óperas-bufas de estilo rossiniano, e haverá que esperar por *Falstaff* para encontrar uma obra deste gênero (embora de caráter muito diferente) que possa ser comparada com *O Elixir de Amor* ou *D. Pascoal.* Culminador e até — em alguns aspectos — expoente máximo do período que terminava — o bel-cantismo pré-romântico —, a sua obra é o primeiro e decisivo passo para uma forma renovada de entender e escrever ópera.



Simion/Ricciarini

Simion/Ricciarini

À esquerda, retrato de Donizetti. Estimulado pela fama que Bellini estava a obter e contando já a seu crédito um número considerável de óperas, Donizetti pôs grande empenho na composição de Ana Bolena. *A sua estréia em Milão, em 1830, foi um grande triunfo para o soprano Giuditta Pasta (retrato junto destas linhas). Amerinda Mazocchi (esquerda, embaixo) foi outra feliz intérprete de* Ana Bolena *em Verona, em 1834.*

Simion/Ricciarini

Embaixo, capa de uma transcrição para piano da ópera de Donizetti A Favorita. *Apesar do decandentismo do seu libreto e da qualidade desigual entre os três primeiros atos e o último, a obra teve um êxito imenso quando se estreou, na versão francesa, na Ópera de Paris, a 2 de dezembro de 1840. Nos finais do século XIX, tinham-se realizado, só no mencionado teatro, mais de 600 representações.*

O fim do «bel canto»

A moda do *bel canto* estava difundida, nos finais do século XVIII, por quase todos os países da Europa com êxito diverso. Nunca foi demasiado popular em França, onde compositores italianos como Cherubini, Spontini, Rossini e Donizetti viveram e compuseram. Bellini estreou uma única ópera em Paris, com enorme êxito —*I Puritani*—, mas foi a última que escreveu.

A contribuição reformista dos grandes músicos do pré-romantismo italiano criou um tipo de ópera novo e provocou um desenvolvimento diferente da técnica vocal. Os tenores substituíram os *castrati* nas preferências do público e as vozes graves, tão amadas por Mozart, e as notas «de peito» — que Rossini tanto odiava — suplantaram lentamente as *fioriture* e agilidades típicas do período anterior. Impôs-se como clássico o emprego de um grupo de cantores formado por um par de tenor e soprano, com um barítono, um meio soprano e um baixo em papéis de segunda fila. Os compositores preocuparam-se mais com a fidelidade às partituras, combatendo os excessos improvisadores dos grandes divos.

Mas a transformação foi mais profunda e afetou o próprio caráter do drama musical. A preocupação romântica pela expressividade e exteriorização dos sentimentos foi substituindo a estética baseada na exibição vocal. Nasceu assim, com Verdi, uma ópera diferente, moderna, comovedora e cheia de sinceridade. Apesar disso, o *bel canto* nunca desapareceu totalmente; os compositores italianos, mesmo os veristas, concederam sempre uma atenção especialíssima à voz humana. Como criadora absoluta de efeitos atraentes ou como veículo de expressão de sentimentos e emoções, a voz — aquela com que os bel-cantistas criaram alguns dos trechos musicais mais belos de que há memória — continuou sendo o elemento distintivo da arte dramática italiana. □

Simion/Ricciarini

Capítulo 8

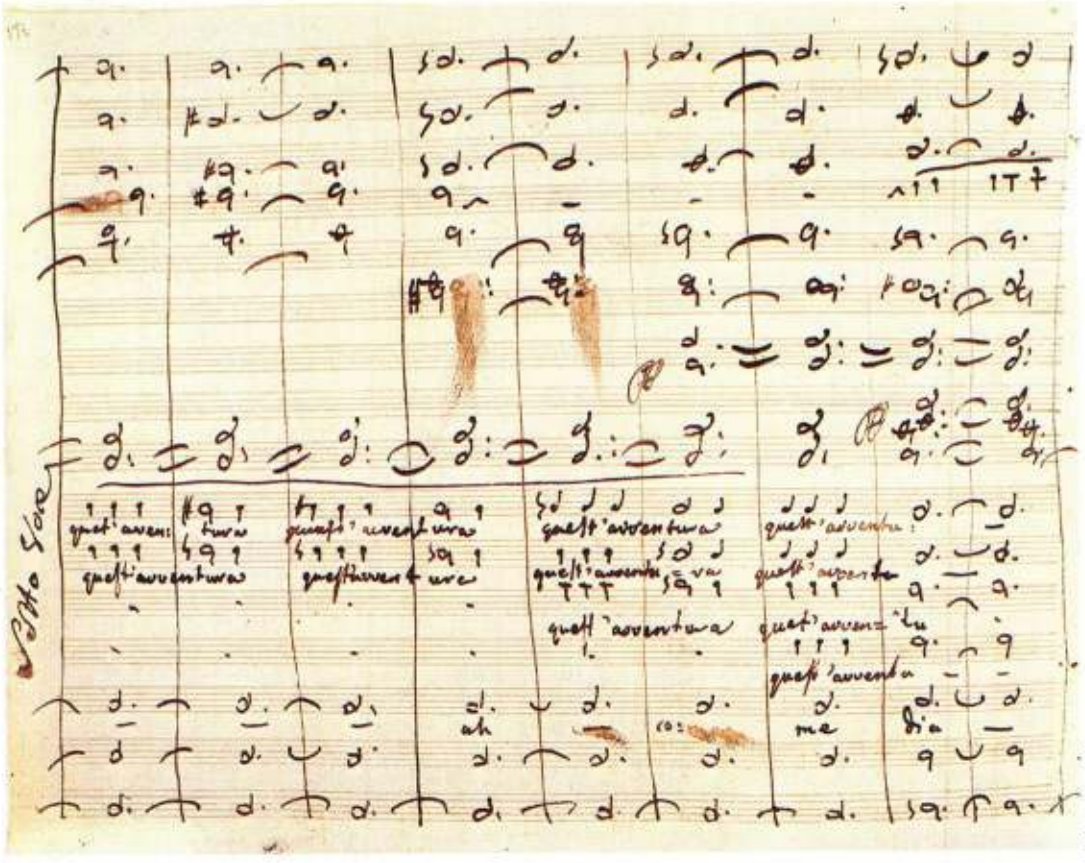
Quatro óperas bel-cantistas

«O Barbeiro de Sevilha», de Rossini

Rossini empreendeu a composição de *O Barbeiro de Sevilha* quando contava apenas 24 anos de idade. Foi um ato de audácia admirável. Com efeito, para um músico nos começos da sua carreira, atrever-se a levar novamente para a cena as personagens de *As Bodas de Fígaro* era quase temerário; a tentação de imitar e a inevitável comparação entre a consagrada obra-prima e a nova tentativa pareciam razões suficientes para evitar a empresa.

O primeiro triunfo de Rossini, a base essencial do perdurável êxito da sua ópera, reside na independência com que se moveu; as personagens de Beaumarchais voltam a viver e a palpitar, voltam a ser críveis e humanas, como já eram na obra de Da Ponte e Mozart; mas são construídas musicalmente sob uma forma nova, de maneira que *O Barbeiro* é, acima de tudo, uma ópera de grande personalidade. Rossini acertou logo na escolha da tessitura das vozes; o conde Almaviva é um barítono em Mozart e um tenor em Rossini; a Condessa é soprano em *As Bodas* e meio-soprano em *O Barbeiro;* Fígaro e D. Basílio são vozes graves em ambas as obras, mas o tratamento da voz é muito diferente numa e noutra. Este primeiro e decisivo distanciamento em relação ao grande antecedente definiu com traços próprios a comédia de Rossini e afastou a tentação das comparações. Até a psicologia das personagens é diferente. Este novo critério deve ser inscrito no haver do libretista Cesare Sterbini; a melancólica Condessa de *As Bodas* tem pouco a ver com a viva Rosina, e o Conde Almaviva de Da Ponte é mais aristocrático, mais distante do que o apaixonado e tão afetuoso Lindoro, que não hesita em disfarçar-se de soldado ou de padre para conseguir os seus propósitos amorosos.

O Barbeiro de Sevilha foi estreado no Teatro Argentina, de Roma, a 20 de fevereiro de 1816, com o título de *Almaviva, ossia L'Inutile Precauzione,* iniciando desde aquele dia uma carreira de triunfos que não parou ainda.

Simion/Ricciarini

Simion/Ricciarini

O Barbeiro de Sevilha *é a melhor ópera-bufa de Rossini. Era essa a opinião expressa por Verdi numa carta de 1898: «Pela abundância de verdadeiras idéias musicais, pela sua inspiração cômica e pela perfeita união de texto e melodia,* O Barbeiro de Sevilha *é a mais bela ópera-bufa jamais escrita.» Em cima, capa de uma das edições da obra; ao lado, uma página autógrafa da partitura.*

Tal êxito está diretamente ligado ao esplêndido funcionamento teatral da intriga; é fascinante assistir hoje a uma representação desta obra e comprovar como o público se regozija e enternece com as personagens de Beaumarchais e Sterbini, tanto como o pôde um auditório de há cem anos. Isto não só se deve à progressão cênica de uma história de equívocos, como tem relação direta com a admirável coerência psicológica e a humanidade das personagens. As suas reações, os seus argumentos e até a sua linguagem possuem uma veracidade assombrosa e ainda hoje em dia é possível identificarmo-nos com elas sem qualquer esforço: Almaviva, grande de Espanha, jovem, ousado e apaixonado; Rosina, voluntariosa e astuta; Fígaro, protótipo do jovem do povo, repentista e alegre; D. Basílio, fruto de uma visão nada clerical da Igreja; D. Bártolo, inteligente (nunca o conseguem enganar), terno na sua aparente severidade, cujo único pecado é apaixonar-se por uma mulher muito mais nova do que ele; e até a pobre Berta, a criada que nada entende daquela intriga louca. Todos juntos formam uma galeria de personagens realmente admirável pela sua vitalidade e capacidade de se tornarem críveis.

A outra razão do êxito desta obra-prima reside na música, uma torrente melódica do jovem Rossini, uma espantosa demonstração de inventiva musical, de fino sentido de humor, de mestria técnica. A popularíssima cavatina *«Largo al factotum»*, de Fígaro; a ária *«Ecco ridente in celo»*, uma das mais inspiradas que Rossini escreveu; *«Una voce poco fa»*, de Rosina, e *«La calunnia è un venticello»*, ária obrigatória para todo o baixo que se preze, constituem os momentos musicais mais populares da peça, mas isto não significa que sejam necessariamente os melhores. A ação avança servida por uma música sempre funcional, graciosa e bela; recordemos o admirável dueto do Conde e Fígaro *(«All'idea di quel metallo»)*; as deliciosas frases que Rossini canta no dueto com Fígaro *(«Fortunati affetti miei»)*; a cômica e dificílima ária de D. Bártolo *(«A un dottor della mia sorte»)*; o pujante concertante do final do primeiro ato, com um crescendo tipicamente rossiniano *(«Freddo e immobile»)*; a terna e brilhante cena da lição de canto, que contém um dos trechos de maior beleza melódica de toda a obra *(«Cara immagine ridente»)*; o episódio de conjunto, em que tenta livrar-se de D. Basílio *(«Buona sera, mio signore»)*, e a cena do frustado rapto *(«Zitti, zitti, piano, piano»)* são páginas que fazem parte por direito próprio do melhor da história do canto lírico e que fizeram as delícias de inúmeros públicos.

Na sua longa vida de obra-prima, *O Barbeiro* teve dificuldades de manter a integridade; as cantoras arrogaram-se o direito de acrescentar e suprimir passagens e foi-se tornando hábito que o papel de Rosina passasse a ser interpretado por sopranos de coloratura que, para maior luzimento pessoal, eliminavam e juntavam o que lhes parecia conveniente. Na cena da lição de música, costumava-se substituir a partitura original por uma ária qualquer, que permitisse à diva exibir a sua excelência vocal. Felizmente, nos últimos anos, regentes e intérpretes fizeram um sério esforço para respeitar a partitura original.

«Os Puritanos», de Bellini

Após o insucesso de *Beatrice di Tenda*, a colaboração entre Bellini e o poeta Felice Romani foi suspensa em definitivo, coisa que aquele lamentou expressamente. Quando pensou criar uma ópera apropriada para ser estreada em Paris, Bellini entrou em contacto com Carlo Peppoli, um poeta amador que lhe propôs um libreto baseado na obra *Têtes Rondes et Cavaliers*, de Jacques-Arsène Ancelot e Joseph Xavier Boniface Saintine, por sua vez inspirada no romance de Sir Walter Scott *The Puritains in Scotland*. A preparação do texto contou com a supervisão constante de Bellini, e este, por seu turno, foi assistido por Rossini, que o tomara sob a sua proteção; é sabido que o grande autor de *Guilherme Tell* recomendou ao jovem Bellini que atendesse mais à orquestração, de acordo com os gostos do público de Paris. De facto, *I Puritani* («Os Puritanos») é a mais bem orquestrada das óperas de Bellini; chegou até a correr o rumor de que o verdadeiro orquestrador fora Rossini.

A obra estreou-se no Teatro Italiano de Paris, em 24 de janeiro de 1835, e representou para o seu autor o maior êxito da sua breve carreira. Neste triunfo colaboraram decisivamente os três cantores principais, que tiveram uma noite extraordinária, segundo todas as referências: o tenor Giovanni Battista Rubini, o soprano Giulia Grisi e o barítono Antonio Tamburini. Mas a razão fundamental do triunfo reside na beleza da música. A história é fraca e, por vezes, roça o ridículo, sobretudo no que se refere aos sucessivos ataques de loucura de Elvira, jovem puritana da Inglaterra de Cromwell, que se vê abandonada no dia do casamento quando o noivo foge com a rainha, que estava prisioneira e ia ser executada. Três vezes, ao longo do drama, a infeliz Elvira parece recuperar a razão e três vezes volta a perdê-la; a última delas, em circunstâncias especialmente dolorosas, porque chama a atenção dos guardas que perseguiam o seu amado Artur Talbot e provoca a captura deste. Tudo tem um final feliz, e até o rival do par — Richard Forth — mostra a sua faceta generosa e renuncia ao seu amor. Elvira compreende que o amado agiu por generosidade e sentido da honra e parece recuperar, agora talvez definitivamente, a sua vacilante razão.

Com esta história e um libreto cheio de circunstâncias inverosímeis, Bellini soube criar uma partitura de suprema beleza. Nunca antes, nem sequer em *Norma*, o jovem compositor fez gala de uma tão formidável inventiva melódica, de tal capacidade para traduzir em música os estados de espírito das suas personagens. Além disso, *Os Puritanos* não é apenas uma obra bela; é uma ópera renovadora, na qual o limite entre recitativo e ária quase foi eliminado — recorde-se a passagem que precede a ária do barítono do primeiro ato *(«Ah, per sempre io ti perdei»)*, que mais do que recitativo é uma brevíssima *arietta* — é em que o esforço para conferir funcionalidade dramática à música se eleva a grande altura. Com esta obra, Bellini alcançou uma esplêndida maturidade e é caso para interrogarmo-nos sobre o que teria sido capaz de criar se a morte não tivesse cortado a sua carreira tão prematura e inesperadamente.

Tornou-se quase impossível apontar aspectos mais relevantes da partitura de *Os Puritanos*, já que a sua excelência é constante e ininterrupta. Ao célebre trecho concertante

A estréia de Os Puritanos *em Paris, em 1835, constituiu um grande triunfo para Bellini. O compositor (embaixo, retrato), a quem foi concedida a Legião de Honra, sentiu-se no auge da sua carreira, uma carreira que a morte truncaria nesse mesmo ano.*

Museu Nacional/San Martino, Nápoles/Luisa Ricciarini

Museu Teatro Alla Scala, Milão/Arquivo Salvat

Em cima, o Teatro Italiano, de Paris, num óleo de Ippolito Caffi (1809-1866), pintado cerca de 1846. Foi nesta sala que se realizou, em 1835, a estréia de Os Puritanos, *de Bellini, e, em 1843, a de* D. Pascoal, *de Donizetti.*

«A te, o cara» (que tantas vezes é empobrecido por tenores que o cantam sozinhos), há que acrescentar a admirável ária *«Qui la voce sua soave»*, de Elvira, como as partes que se tornaram mais populares; mas alcançam idênticos níveis de beleza melódica e eloqüência dramática a cena coral do início da obra; a ária de Ricardo que já se mencionou; o inspirado dueto de Elvira e Giorgio, que inclui alguns dos momentos mais belos da parte de soprano *(«Sai com'arde in petto mio»);* a solene e nobre entrada de Artur; o dueto deste com a Rainha *(«Non parlar di lei che adoro»);* os belíssimos coros — quase de tragédia grega — do início do segundo ato; o belo e vibrante «dueto dos baixos» *(«Il rival salvar tu dei»* e *«Suoni la tromba intrepida»),* de grande potência épica e que, no dizer de Bellini, «enlouqueceu» os parisienses que assistiram à estréia; a inspirada trova de Artur no começo do terceiro ato *(«A una fonte afflitto e solo»);* o duo do reencontro de Elvira e Artur *(«Sei pur tu?»* e *«Vieni fra queste braccia»),* cujo emocionante clima traz imediatamente à memória o similar do último ato de *La Traviata;* e, por fim, a admirável cena final *(«Cavalier, ti colse il Dio»),* um dos conjuntos mais inspirados de todo o *bel canto* italiano. É difícil encontrar uma obra tão compacta na excelência musical, tão constantemente bela como este derradeiro canto de Bellini. A ele deve a imortalidade.

Os Puritanos não é, no entanto, uma ópera representada com excessiva freqüência; isso deve-se à extraordinária dificuldade da parte vocal, especialmente para o tenor; os temíveis rés sobreagudos, que se cantam atualmente a plena voz (Bellini escreveu-os para serem cantados em falsete e por isso notou também um fá sobreagudo, impossível de alcançar com notas de peito), são o terror dos grandes tenores.

«Lucrécia Bórgia», de Donizetti

Donizetti era um músico profissional, que vivia — com as dificuldades próprias da época — de compor óperas. Foi este o motivo da sua tremenda fecundidade, obviamente prejudicial para a qualidade das obras, e que fez que alguns críticos daquele tempo o batizassem com o malévolo epíteto de «Dozinetti». Antes de 1830, ano da estréia da sua primeira obra-prima — *Ana Bolena* —, escrevera já mais de 30 óperas.

Mas, ao iniciar-se a década de 30, cuja primeira metade se veria abalada pelo aparecimento das grandes obras-primas de Bellini — *A Sonâmbula, Norma, Os Puritanos* —, Donizetti alcançou também a plena maturidade criativa e conseguiu dar forma a algumas das mais belas peças do melodrama italiano; à referida *Ana Bolena,* seguiram-se *O Elixir de Amor* (1832), *Lucrécia Bórgia* (1833) e a justamente célebre *Lúcia de Lammermoor* (1835).

Menos feliz do que a última das mencionadas, e até do que outras obras do mesmo autor — como *A Favorita* — de méritos de modo algum superiores, *Lucrécia Bórgia* conheceu o sono do esquecimento durante muitos anos; para isto contribuiu decisivamente, sem dúvida, o fato de a partitura não conter números capazes de proporcionar o exibicionismo

dos grandes intérpretes. Contudo, trata-se de uma das obras mais conseguidas do autor: é uma ópera de concepção notavelmente moderna para a época em que foi escrita; o desenvolvimento musical está sempre ao serviço das necessidades dramáticas do libreto, as árias aparecem como continuação do desenvolvimento da intriga e não como uma suspensão ou interrupção da mesma, e as passagens de bravura — poucas e funcionais — nunca alteram o avanço da ação cênica. Neste sentido, *Lucrezia* aproxima-se muito mais das óperas verdianas do que a sua celebrada irmã *Lúcia*.

O libreto de *Lucrécia Bórgia* pertence a Felice Romani, o mais reputado dos autores dramáticos da primeira parte do século XIX italiano. Chamado «o Metastásio oitocentista», Romani era, porém, um poeta e dramaturgo medíocre e a maioria dos seus libretos é hoje dificilmente digerível — com algumas brilhantes exceções, como a de *O Elixir de Amor*. Desta vez, Romani adaptou uma obra de Victor Hugo, o que não deixava de ser ousado em 1833, quando o grande escritor francês contava 31 anos e não era ainda o monstro sagrado que viria a ser; era antes olhado então como um autor subversivo e as suas obras constituíam o alvo freqüente da atenção da censura. Mesmo a história de Lucrécia, que hoje pode parecer totalmente inócua, teve de iludir os ataques dos rígidos censores da moral da época; a ópera só pôde representar-se com diversas alterações, não só no texto mas também no título: *Alfonso, Duca di Ferrara* e *Giovanna I di Napoli* foram alguns dos nomes com que a ópera de Donizetti e Romani se apresentou em vários teatros de Itália.

O libreto contém passagens que roçam o ridículo, como a cena em que Lucrécia é acusada dos mais horrendos crimes nas ruas de Ferrara, perante os assombrados comentários do coro *(«Ché rea donna!»)*, que representa o povo; por vezes, surgem notas de humor, sem dúvida involuntárias: *«Don Alfonso, mio cuarto marito»*, diz Lucrécia ao esposo, não sem um laivo de ameaça, na discussão que trava sobre a sorte de Gennaro; na cena final entre Lucrécia e o filho, aquela adverte-o: *«Sei di nuovo avvelenato»*, como se se tratasse de um fato mais ou menos normal ou cotidiano. Não obstante estes pontos fracos, e dentro das coordenadas do Romantismo mais militante, a intriga funciona com eficácia; a história é simples e toca sentimentos primários, facilmente capazes de comover; a amizade — tema central da história — e o amor filial. A figura de Lucrécia Bórgia, ao mesmo tempo cruel e terna, é o arquétipo da heroína — ou melhor, da anti-heroína — romântica e, com um esforço para aceitar o inverosímil por parte do espectador moderno, revela-se uma personagem fascinante e cheia de interesse. A amizade entre Gennaro e Maffio Orsini — que faria as delícias de um psicanalista freudiano — inseria-se em cheio nas convenções sentimentais da época. *Lucrécia Bórgia*, obra sem cenas de loucura nem grandes complicações cênicas, tem uma programação dramática mais fluida e assimilável do que a maioria dos melodramas daquele tempo.

Com este libreto, Donizetti criou uma das suas óperas mais belas e avançadas. A constante inspiração melódica que preside a todas as grandes obras do compositor está aqui posta ao serviço das necessidades teatrais e a ausência quase absoluta de efusões líricas que signifiquem a paralisação do desenvolvimento dramático faz de *Lucrécia Bórgia* um trabalho mais vanguardista do que a própria *Lúcia de Lammermoor*. As passagens de bravura quase não existem, o que confere à obra uma admirável concepção unitária entre drama e música. O único momento vocal tipicamente bel-cantista é a ária *«Era desso il figlio mio»*, colocada no final da obra e fora de qualquer exigência cênica, para satisfazer um capricho de Enrichetta Marie-Lalande, a *prima donna* que estreou o papel de Lucrécia e que se queixava do reduzido efeito vocal que lhe proporcionava.

A partitura de Donizetti contém páginas de elevada qualidade lírica e de admirável expressividade melódica. Salientamos especialmente a belíssima ária inicial de Lucrécia, *«Com'è bello»*, uma página elegíaca e terna como poucas; o relato de Gennaro *«Di pescatore ignobile»*, o admirável concertante com que Donizetti resolve genialmente a cena das acusações de Lucrécia no final do prólogo; o terceto do final do primeiro ato, entre Gennaro, Lucrezia e Alfonso, de grande beleza melódica; o dueto entre Maffio e Gennaro, do segundo ato, *«Sei tu?»*, e, por fim, o ponto culminante da obra, o dueto final entre Lucrezia e o filho, com um trecho de imbatível melodismo, muito donizettiano *(«M'odi, ah!, m'odi»)*, que coroa um momento de alta intensidade trágica.

Lucrécia Bórgia estreou-se a 26 de dezembro de 1833, no Alla Scala, de Milão. A fraca atuação da protagonista motivou que a obra fosse recebida com indiferença. Havia eclipse da lua naquela noite e diz-se que Ricordi comentou amargamente: «Esta noite, o eclipse foi para Donizetti.» O tempo, porém, fez justiça à beleza desta partitura.

As muitas vicissitudes enfrentadas pela Lucrécia Bórgia, *de Donizetti, não prejudicaram o reconhecimento final da sua beleza lírica. Embaixo, quadro de Boulanger, que reproduz uma cena desta obra, numa rua de Ferrara.*

Museu Victor Hugo, Paris/Bulloz

Albert Fortuny

O Elixir de Amor, *obra máxima da ópera cômica do século XIX, manteve-se 32 dias consecutivos no palco onde foi estreada. A cena reproduzida em cima pertence a uma montagem feita em 1982 no Teatro Grego, de Barcelona.*

«O Elixir de Amor», de Donizetti

Devido ao seu esgotante ritmo de trabalho, Donizetti colhia alternadamente êxitos e insucessos. Quando, em 1832, o empresário milanês Alessandro Lanari precisou de substituir urgentemente um trabalho que não fora entregue, recorreu uma vez mais ao compositor de Bérgamo; Bellini levava vários meses para compor uma ópera e só Donizetti era capaz de realizar uma obra semelhante em poucos dias. Lanari esperava, certamente, do seguro profissionalismo do músico e do libretista contratados uma ópera digna, capaz de o livrar de um aperto; mas, sem dúvida, nunca pensou que o par Romani-Donizetti criasse uma jóia da ópera-cômica universal: *L'Elisir d'Amore* («O Elixir de Amor»).

Felice Romani adaptou o libreto de uma obra de Eugène Scribe intitulada *O Filtro,* obtendo assim o seu melhor drama cênico. Longe dos exageros passionais e das tenebrosas intrigas que a moda da época impunha, o poeta conseguiu uma obra espontânea e direta, cheia de ternura e comicidade. As personagens de *O Elixir* são verosímeis e simpáticas e, o que é mais notável, universais. A singela história de amor camponês em que se baseia o drama pode acontecer em qualquer tempo e até em qualquer país; localizada num inverosímil País Basco, *O Elixir* tem sido freqüentemente representado mudando a ação para outros lugares e inclusive para outros tempos, sem que a credibilidade da história se haja visto afetada por isso.

Para este libreto, Donizetti escreveu uma partitura encantadora, cheia de graça e inspiração melódica. A constante inventiva do compositor mantém e sublinha o desenvolvimento dramático com uma força comparável à das melhores obras de Rossini. A psicologia das personagens é em grande parte desenhada pela própria música; Nemorino pareceria um simples tolo de aldeia, se o julgássemos exclusivamente pelo texto, abstraindo o fôlego lírico que a melodia confere ao seu temperamento apaixonadiço e crédulo; Adina, apesar do que diz ao seu enamorado no momento em que o rejeita, não pode ser uma estouvada e frívola, uma vez que é capaz de expor os seus sentimentos na belíssima frase *«Chiedi all'aura lusinghiera»;* a psicologia de Belcore é descrita magistralmente na marcha militar que o apresenta em cena.

Tanto nos passos concertantes — sempre magníficos em Donizetti — como nas árias, o compositor faz gala de uma criatividade e uma força expressiva notáveis, se se pensar que toda a ópera foi escrita em menos de um mês. *O Elixir de Amor* é irresistível na sua graça cômica, que nunca cai na grosseria nem no excesso apalhaçado; daqui, a sua presença permanente no repertório operístico internacional desde o dia da sua estréia.

Não é possível fazer uma referência a *O Elixir* sem dedicar um parágrafo particular ao doutor Dulcamara, uma das personagens mais afetuosas e conseguidas da história lírica universal. Este charlatão de feira, descarado e vital, tão mentiroso como cheio de humanidade, revela-se muito mais crível e vive muito mais intensamente em cena do que a grande maioria dos heróis do melodrama romântico. Dulcamaras existiram e existem desde sempre e poderiam vender o seu mágico elixir de amor a muitos incautos em qualquer povoado ou cidade do nosso mecanizado tempo.

Também não é apropriado terminar este comentário sem referir a celebérrima ária de Nemorino *«Una furtiva lacrima»,* que representa o momento de maior expansão lírica da obra e que tantas vezes tem sido maltratada por tantos tenores, incapazes de compreender o intimismo esperançado, a serena e feliz ilusão que anima a alma simples e poética do apaixonado jovem. Quando se tem a sorte de a ouvir no tom expressivo adequado, compreende-se não só a causa da sua popularidade mas também a razão pela qual Donizetti insistiu em incluí-la, não obstante a oposição de Romani.

O Elixir de Amor foi estreado no Teatro della Canobbiana, de Milão, em 12 de maio de 1832. Existe um relato de Berlioz sobre a estréia, a que assistiu, e que coloca muito mal o público milanês, o qual — segundo esta versão — falava e comia, sem ligar ao desenvolvimento cênico. Apesar disso, a ópera gozou de prestígio e êxito desde o primeiro momento e tem-se mantido sem interrupção no repertório internacional. ■

Capítulo 9

Verdi e o verdismo

Giuseppe Verdi nasceu em Roncole, perto de Busseto — na altura pertencente ao ducado de Parma —, a 10 de outubro de 1813. Quando faleceu em Milão, a 27 de janeiro de 1901, era uma figura nacional; não se via nele somente o grande criador da ópera italiana, mas também um símbolo da própria Itália, do *Risorgimento* e da luta pela unidade e a independência nacionais.

Dado que Verdi não foi criado num ambiente operático, não pensou, de início, dedicar-se à composição de óperas; o seu ambiente de origem ligava-o à música religiosa e foi para ela que se orientaram os seus primeiros projectos. Se chegou à ópera, foi devido a uma espécie de indecisão do exame de admissão ao Conservatório de Milão, ao qual se apresentara por conselho do seu protetor de Busseto, Antonio Barezzi. Uma «indecisão» verdadeiramente providencial, pois graças a ela se pode dizer que Verdi existiu.

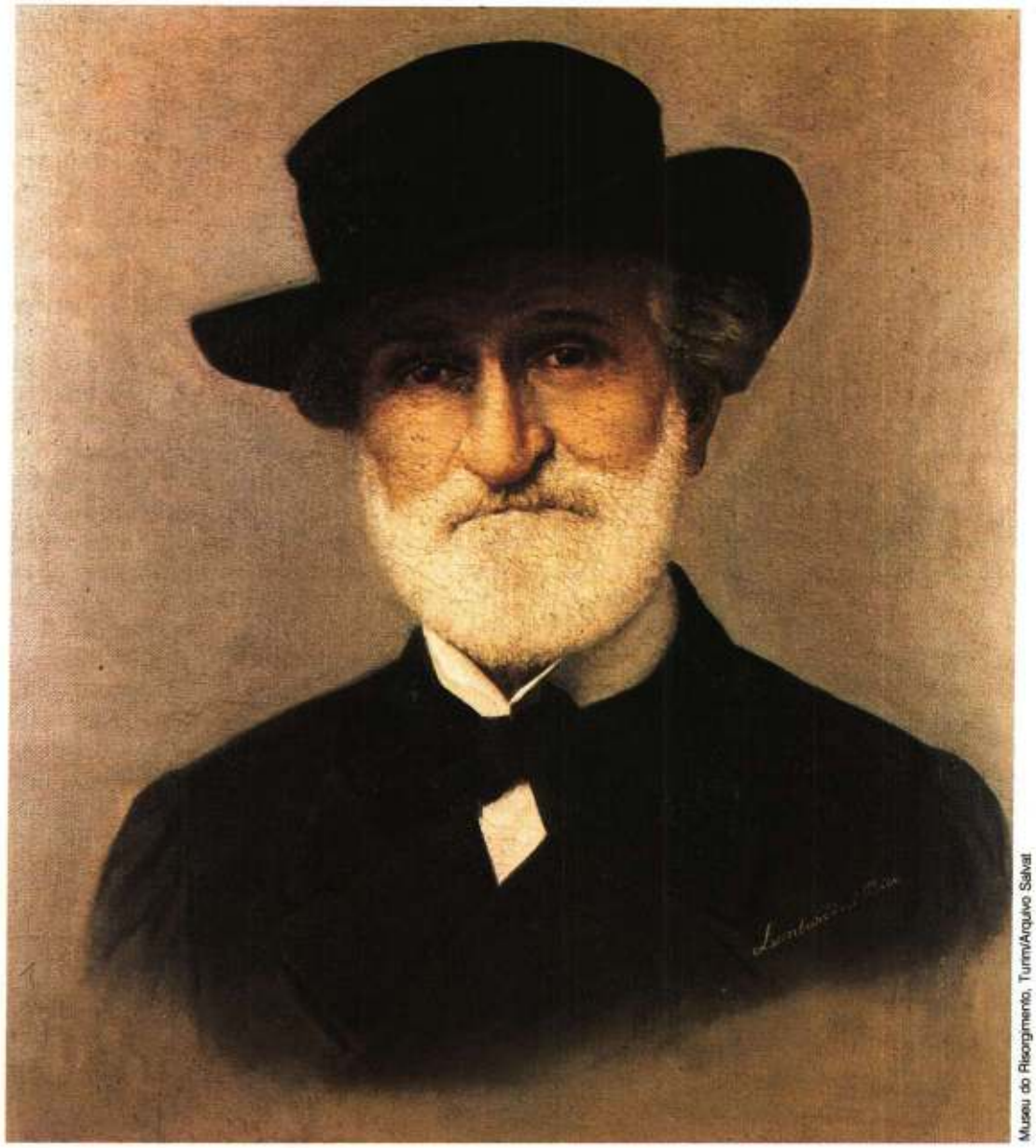
O próprio Verdi, numa carta de 13 de outubro de 1880 para o seu amigo Giacomo Caponi, deu a sua própria versão dos fatos. Diz aí que solicitara a admissão no Conservatório de Milão, mas que «fui submetido a uma espécie de exame em que apresentei algumas composições minhas e toquei uma peça no piano diante de Basily, Piantanida, Angeleri e outros, além do velho Rolla, a quem fora recomendado pelo meu professor de Busseto, Ferdinando Provesi. Uns oito dias depois, fui encontrar-me com Rolla, que me disse: 'Não pense no Conservatório, escolha um professor na cidade; aconselho-lhe Lavigna ou Negro.' Não soube nada mais do Conservatório. Ninguém respondeu ao meu pedido. Ninguém me falou, nem antes nem depois do exame, acerca do regulamento. E nada sei do juízo que Basily teria formulado».

Na realidade, Verdi causara, no exame, melhor impressão como compositor do que como pianista; neste último ponto, o parecer dos professores que o examinaram foi negativo, sobretudo por graves defeitos de colocação das mãos, que foram considerados de difícil correção, dada a idade do candidato. Em contrapartida, o júri apercebeu-se claramente das possibilidades de Verdi como compositor, pelo que, ao ver que não era possível admiti-lo, os seus membros aconselharam a confiar-se nas mãos de um professor de composição. A admissão não era possível por um conjunto de causas: Verdi era, antes de mais, um «estrangeiro» em Milão, uma vez que provinha do ducado de Parma; quando pretendeu

Arquivo Salvat

Simion/Rocciarini

Em cima, retrato de Giovanni Ricordi (1785-1853), que fundou em Milão, em 1808, a editora musical que tem o seu nome. Desde 1839, altura em que publicou a primeira ópera de Verdi, Oberto, Conte di San Bonifacio, *e com apenas três exceções* — Attila, I Masnadieri *e* Il Corsaro —, *Ricordi imprimiu todas as óperas deste grande músico italiano, além do seu* Requiem *e de muitos trabalhos menores. À direita, uma panorâmica da Milão da época,* A Porta da Praça Mercanti, *pintada por Angelo Inganni, em 1844.*



Museu do Risorgimento, Turim/Arquivo Salvat

Giuseppe Verdi foi, sem dúvida, um músico singularmente dotado para a produção operática. A sua habilidade em compor melodias que traduzissem fielmente as emoções de uma personagem, a capacidade de emocionar os ouvintes e o crescente domínio da forma musical e dramática só podem ser classificados de prodigiosos. À esquerda, um retrato de Verdi, perto do termo da sua vida.

entrar no Conservatório tinha a idade com que os alunos terminavam normalmente os estudos — não esquecer que se tratava de morar num internato; o regulamento do estabelecimento não permitia o acesso aos estudos de composição sem obter previamente aprovação nos de piano. Contudo, o júri levou o caso, juntamente com a ata das deliberações do coletivo, ao governador, que, em face das circunstâncias, decidiu não aceitar Verdi como aluno interno do Conservatório.

De qualquer modo, para Verdi foi um golpe profundo e provocou-lhe uma amargura que durou a vida inteira. Por isso, quando, muitos anos mais tarde, já famoso, lhe falaram do projeto de dar o seu nome ao Conservatório de Milão, a sua resposta continha, mais do que ironia, autêntico sarcasmo.

Mas soube superar essa amargura, como superaria tantas outras nos anos que se seguiam. E dedicou-se intensamente ao estudo sob a direção de Vincenzo Lavigna (1776-1836), com o qual permaneceu três anos. Segundo testemunho do próprio Verdi, os seus estudos centraram-se fundamentalmente no contraponto, fuga, cânones, etc., ficando inteiramente excluídos a instrumentação e outros aspectos fundamentais da composição.

Em compensação, assistiu a muitíssimas óperas naqueles três anos. Na realidade, ao regressar, em 1835, a Busseto, levava já consigo o libreto de uma ópera que pensava musicar. Quando o trabalho ficou concluído, levou-o a Milão, com a intenção de que a ópera fosse representada no Pio Istituto Teatrale, onde, uns meses antes, obtivera um grande triunfo, ao dirigir inesperadamente, por falta do maestro titular, *A Criação,* de Haydn. Uma série de circunstâncias fortuitas impediram a estréia no Pio Istituto, mas abriram-lhe as portas do templo máximo da arte lírica italiana, o Teatro Alla Scala. A ópera, intitulada, *Oberto, conte di San Bonifacio,* estreou-se, pois, neste teatro milanês, a 17 de novembro de 1839, com um êxito acima do médio: deram-se 14 representações no Scala; no Carnaval do ano seguinte, foi representada em Turim; em 1841, em Gênova e Nápoles, e, em 1842, chegava já a Barcelona, embora, depois, a sua sorte tivesse declinado perante a nova corrente artística que seria imposta precisamente pelo seu autor.

Naturalmente, o Verdi do *Oberto* não era, de modo algum, o dos anos que se seguiriam; mas nessa partitura intuía-se já algo muito novo. Assim o entendeu Bartolomeo Merelli (1794-1879), o omnipotente empresário do Alla Scala, que propôs a Verdi um contrato — que este, é claro, se apressou

a assinar — para compor outras três óperas para o teatro, no período de dois anos, a entregar com intervalos de oito meses. Merelli ficaria com os lucros das representações, mas, em compensação, daria a Verdi 4000 liras por ópera, uma quantia elevada para um jovem compositor.

As óperas «nacionalistas»

O primeiro dos três títulos que Verdi compôs para Merelli foi *Un Giorno di Regno,* ópera-bufa estreada a 5 de setembro de 1840. Mas foi um desastre tão estrondoso, que só foi representada essa única vez. Verdi chegou mesmo a pensar em não voltar a compor óperas.

Todavia, obedecendo ao seu compromisso, escreveu *Nabucodonosor,* que, com libreto de Temistocle Solera (1815-1878), se estreou no Alla Scala, a 9 de março de 1842. Donizetti, que atrasou a sua saída de Milão para assistir à nova ópera do jovem Verdi, viu imediatamente nele o homem que podia salvar a ópera italiana da grave crise em que se debatia.

A obra foi um êxito rotundo. A música merecia-o, porque nessa ópera já estava todo o Verdi, pelo menos em embrião: amplas melodias cheias de expressividade e de nobre beleza; soberbos coros de esplêndida sonoridade; uma orquestração inteiramente nova, que apoiava de maneira eficaz as vozes, sempre senhoras da cena. Para o êxito contribuiu, ademais, um elemento extramusical da máxima importância: o sentimento patriótico oprimido pela ocupação estrangeira. O público do Alla Scala, primeiro, e o povo milanês — e mesmo todo o italiano —, depois, viram na história do povo hebreu subjugado pelo rei da Babilônia a imagem da própria nação italiana, que suspirava por se libertar da ocupação estrangeira e se unir numa única nação. Em particular, o coro *«Va, pensiero»* foi logo visto com o hino que resumia a principal aspiração nacional: *Va, pensiero, sull'ali dorate; / va, ti posa sui clivi, sui colli, / ove olezzano tepide e moli / l'aure dolci del suolo natal... / O mia patria, si bella e perduta / o membranza si cara e fatal* («Voa, pensamento, sobre asas douradas; voa, pousa sobre os montes, sobre as colinas, donde se desprendem os perfumes das doces brisas do solo natal... Oh, minha pátria, tão bela e perdida, oh recordação, tão querida e fatal»).

O fato é que *Nabucodonosor* obteve um êxito clamoroso: no próprio ano da estréia, repetiu-se, só no Alla Scala, 57 vezes! Daí passou para todos os principais teatros italianos; em 1843 foi representada em Viena e em Lisboa; em 1844, em Barcelona, Berlim, Stuttgart e Malta; em 1845, em Marselha, Paris e Hamburgo, etc. Muito em breve, a obra começou a ser designada por um nome abreviado, *Nabucco,* como se se tratasse de um diminutivo familiar.

Nabucco foi o começo dos triunfos delirantes de Verdi, que escolheu para a ópera seguinte outro tema patriótico: *I Lombardi alla Prima Crociata.* Surgiram dificuldades com a censura, mas, por fim, pôde ser representada a 11 de fevereiro de 1843. O êxito não foi inferior ao de *Nabucco,* se é que não o superou; despertou uma autêntica febre coletiva, uma psicose de triunfo.

Todavia, os críticos mais sensatos aperceberam-se dos pontos fracos deste drama excessivamente complicado, com situações extremas e cheio de incongruências. A própria música padecia, dentro da sua inegável inspiração, de muitos efeitos artificiais. Possivelmente, o próprio Verdi — extremamente crítico em relação a si mesmo e de uma independência de opinião total — achou isso. De fato, na ópera seguinte mudou radicalmente de orientação.

Simion/Ricciarini

Nabucco foi a ópera de Verdi que deu a conhecer por todo o mundo o seu nome. Estreada em 1842, chegou a Buenos Aires em 1850 e foi representada um ano depois em S. Petersburgo. Em cima, capa de uma edição da obra. O Teatro La Fenice, sucessor do Teatro San Benedetto, abriu as suas portas em 1792 e não tardou a ser considerado o mais importante teatro de ópera de Veneza. Embaixo, fachada de La Fenice, segundo um desenho da época.

Giancarlo Costa

Os «anos de galés»

Na maturidade, Verdi referia-se em geral aos anos que se seguiram a *Nabucco* e *Os Lombardos* como «os anos de galés». Assim foi, realmente: Verdi transformou-se num autêntico remador, que tinha de trabalhar em regime forçado, numa atividade verdadeiramente febril, para lá das suas forças. Nos anos posteriores a essas duas óperas, Verdi produziu, solicitado por todos os principais teatros de Itália, uma e até duas óperas por ano, ao mesmo tempo que arranjava obras anteriores, cuidava com toda a minúcia das estréias, administrava os seus avultados rendimentos, etc.

Felizmente, ainda lhe sobrava tempo para ler, e muito: literatura, filosofia, história... Manteve assim a suficiente lucidez mental e a necessária independência de opinião para submeter a sua arte a uma evolução contínua, tendente a uma perfeição sempre pressentida e nunca alcançada.

Nasceram assim, uma após outra, *I Due Foscari* (Teatro Argentina, Roma, 1844), *Giovanna d'Arco* (Scala, 1845), *Alzira* (San Carlo, Nápoles, 1845), *Attila* (La Fenice, Veneza, 1846), *I Masnadieri* (Her Majesty's Theatre, Londres, 1847) e *Il Corsaro* (Teatro Grande, Trieste, 1848). A revisão de óperas anteriores significou em certos casos uma ópera praticamente nova; por exemplo, a adaptação francesa de *Os Lombardos* com o nome de *Jerusalém,* feita para a Ópera de Paris e estreada a 26 de novembro de 1847. Este trabalho valeu-lhe ser nomeado Cavaleiro da Legião de Honra.

Todos estes títulos, se bem que mostrem o gênio do autor, ressentem-se do trabalho «à pressão» e, muito freqüentemente, de libretos não muito felizes. É bem significativo que, depois do triunfo clamoroso das primeiras óperas, várias destas tenham sido recebidas com um êxito discreto, quando não quase com indiferença ou com frieza; o mesmo aconteceria com *Stiffelio* (Teatro Grande, Trieste, 1850), quando Verdi se encontrava já em plena produção das suas grandes obras-primas.

Mas no meio há duas óperas que saem dessa rotina e que representam verdadeiros pontos de referência no progresso do mestre: *Ernani* (La Fenice, Veneza, 1844) e *Macbeth* (La Pergola, Florença, 1847). *Ernani* foi a primeira realização verdiana baseada num drama romântico francês (o homônimo de Victor Hugo) e a segunda foi o seu primeiro trabalho sobre um texto de Shakespeare, poeta ao qual voltaria, no fim da vida, para as suas supremas realizações: *Otello* e *Falstaff.*

Em *Ernani* e *Macbeth* são visíveis já pontos de progresso importantes: a separação entre recitativo e ária tende a diluir-se, por vezes quase desaparecendo; o uso da orquestra é muito diverso do das primeiras óperas, em que Verdi literalmente usava os instrumentos às mãos cheias: aqui nota-se uma intencional autolimitação nos recursos orquestrais, que são usados exclusivamente enquanto servem de apoio à voz humana ou à caracterização da ação. Isto é o mais exterior e claramente perceptível. Mas há ainda um terceiro ponto que, embora não se revele tão evidente, é contudo mais importante, por ser mais profundo: Verdi tende, nestas duas óperas, para uma concepção inteiramente nova do teatro lírico, as personagens aparecem mais bem desenhadas, o drama torna-se mais íntimo, mais profundo: os momentos-chave de *Rigoletto, Aida* e *La Traviatta* estão já à porta.

Público e crítica compreenderam-no e ambas as óperas obtiveram triunfos ainda maiores do que os conseguidos anteriormente pelo seu autor: *Ernani* foi representado, no mesmo ano da estréia, em catorze teatros italianos e *Macbeth,* em menos de dois anos, conquistou os principais teatros de ópera de toda a Europa e da América, quer do Norte (Nova Iorque), quer do Centro e do Sul (Havana e, muito pouco depois, Rio de Janeiro, Buenos Aires e Santiago do Chile).

A plena maturidade

Em 1849, Verdi tinha 36 anos. Uma longa carreira dera-lhe um profundo conhecimento dos segredos mais íntimos do mundo da ópera, tanto no que deve ter de drama humano — a ópera-bufa não era, então, um meio adequado para a expansão do gênio verdiano —, como no que respeita à própria composição, na dupla vertente de vozes e instrumentos; por outro lado, aqueles anos de vida intensa, em contato com pessoas de todos os tipos, e a sua condição de leitor inveterado permitiram-lhe adquirir um profundo conhecimento do coração e da psicologia do ser humano. Finalmente, a sua sólida posição econômica permitiu-lhe realizar o sonho de toda a sua vida: comprar terras e construir uma casa perto da sua terra natal, onde gozasse a vida do campo e se isolasse das grandes cidades. A tudo isso há que acrescentar que, depois de vários anos de solidão, Verdi encontrou o complemento humano indispensável para gozar de uma autêntica vida familiar: a sua união com o ex-soprano Giuseppina Strepponi. Pôde então acabar com a vida «de galé» que levara, escolher melhor os temas das suas óperas, amadurecê-los e distanciar a sua produção, a fim de viver uma existência mais humana e criar as obras que sonhava.

Os anos que se iriam seguir veriam, pois, uma sucessão de obras-primas, cada uma das quais significava um progresso, um nova concepção estética em relação à anterior. Apenas *Stiffelio* (1850) destoa neste maravilhoso friso; o próprio Verdi procuraria refazer esta ópera, que voltou a estrear-se com o título de *Aroldo,* em 1857. O êxito não foi maior do que antes.

Eis a lista das óperas verdianas destes anos: *La Battaglia di Legnano* (Teatro Argentina, Roma, 1849); *Luisa Miller* (San Carlo, Nápoles, 1849), *Rigoletto* (La Fenice, Veneza, 1851); *Il Trovatore* (Teatro Apollo, Roma, 1853); *La Traviata* (La Fenice, Veneza, 1853); *Les Vêpres Siciliennes* (Ópera, Paris, 1855); *Simon Boccanegra* (La Fenice, Veneza, 1857); *Un Ballo in Maschera* (Teatro Argentina, Roma, 1859); *La Forza del Destino* (Teatro Imperial, S. Petersburgo, 1862); versão francesa de *Macbeth* (Théâtre Lyrique, Paris, 1865); *D. Carlos* (Ópera de Paris, março de 1867, en francês; versão italiana com o título de *Don Carlo,* Teatro Communale, Bolonha, outubro de 1867); *La Forza del Destino* (nova versão, Teatro Alla Scala, Milão, 1869) e *Aida* (Cairo, 1871). Verdi não assistiu à estréia desta última ópera por estar a preparar a sua montagem, em Itália, a qual se realizou no Alla Scala, a 7 de fevereiro do ano seguinte.

Quase todas alcançaram um êxito considerável; algumas, como *Rigoletto* e *Il Trovatore,* representaram para Verdi momentos gloriosos pela extraordinária aceitação que mereceram desde que o público as conheceu. O maior revés — um revés estrondoso — foi o de *La Traviata.* Verdi reconheceu-o numa carta escrita imediatamente após a estréia, embora, com pleno sentido da realidade, deixasse ao tempo julgar se tal revés se devia a ele ou a outros fatores, em primeiro lugar aos intérpretes; e o tempo deu-lhe razão, pois a partir das representações seguintes, *La Traviata* iniciou a fulgurante carreira triunfal que ainda hoje continua vivendo.

Extenso foi o caminho percorrido por Verdi nestes vinte longos anos até à *Aida,* que é uma ópera diferente de todas as anteriores. Nesta fase culminante da sua vida, Verdi re-

As Vésperas Sicilianas, fato histórico relacionado com a oposição dos Sicilianos aos seus dominadores franceses, foram objeto de diversos tratamentos literários e musicais. O mais importante deles é Les Vêpres Siciliennes, *a ópera de Verdi estreada em Paris, em 1855, com libreto de Eugène Scribe. À direita, pormenor de um quadro sobre este trágico acontecimento.*

Galeria de Arte Moderna, Palermo/Titus

Embaixo, capa de uma das edições de Um Baile de Máscaras, *de Verdi. O mestre italiano interveio tão intensamente no libreto de Somma, inspirado numa obra de Scribe, que chegou a considerá-lo em parte seu. A obra foi alvo da rígida censura da época, que mandou substituir o rei Gustavo III da Suécia, protagonista original, pela figura de um governador americano.*

Simion/Ricciarini

gressou aos temas nacionalistas com *La Battaglia di Legnano,* que voltou a suscitar entusiasmos patrióticos. O tratamento que deu ao drama que se desenrola na ópera é já mais humano, menos exagerado do que era, por exemplo, em *Os Lombardos,* onde as incongruências são monumentais. Na realidade, se bem que contenha ainda as habituais exortações patrióticas, gritos de «Viva Itália!», etc., que tanto contribuíram para o fervor popular das suas primeiras óperas, *La Battaglia di Legnano* tem no argumento — o eterno «triângulo» dos dramas românticos — um fundo social e político que voltará a aparecer em *D. Carlos, A Força do Destino* e até em *Aida.* Por outro lado, o amor pela pátria continua sendo uma constante em muitas das óperas do Verdi desta época; mas, no fundo, o essencial de todas elas continua a ser o drama humano; um drama que é sempre o mesmo e sempre diferente, como acontece na vida real, e que em cada ópera é apresentado sob aspectos novos, irrepetíveis.

É notável o fato de, conquanto exista sempre um herói masculino nestes dramas verdianos, o mestre ter conseguido as suas melhores figuras nas personagens femininas, que adquirem dimensões heróicas no seu sacrifício: Lida, Luísa Miller, Gilda, Leonora, Amélia e, naturalmente, Aida. Todas elas souberam sacrificar a sua vida, e por vezes aquilo que valia mais do que a sua vida — o seu coração —, para estar à altura das circunstâncias do drama. Omitimos propositadamente Violetta Valéry, pois o seu sacrifício, e portanto a sua grandeza, vai mais além do que é habitual nas heroínas dos dramas verdianos. Por isso, estas mulheres de coração tão grande, capazes dos sacrifícios de uma Gilda *(Rigoletto)* ou de uma Leonora *(Il Trovatore),* inspiraram a Verdi as árias mais belas, dramáticas e profundas. E sucede que Verdi, neste período culminante da sua arte, soube traduzir em música os sentimentos mais íntimos e recônditos da alma das suas personagens.

Se das figuras femininas passarmos para as personagens masculinas, encontraremos a mesma perfeição, o mesmo domínio total da técnica, que no Verdi desta fase era um simples meio para expressar os sentimentos humanos mais variados: desde o incomparável *«È' scherzo o è follia?»,* do Ricardo de *Um Baile de Máscaras,* em que a música se torna ironia jocosa, às esplêndidas melodias do Conde de Luna de *Il Trovatore,* que, mesmo quando profere ameaças terríveis e até blasfêmias *(«invano un Dio rivale s'oppone all'amor mio, non può nemmeno un Dio, donna, rapirti a me),* mostra sempre nobreza de alma, um coração atormentado pelo ciúme que, nos poucos momentos em que canta o amor puro, se transforma *(«sperda il sole d'un suo sguardo la tempestà del mio cor»).*

Há uma personagem masculina na qual é imprescindível determo-nos um pouco, porque é particularmente significativa da maneira de agir de Verdi e porque nos permite penetrar num aspecto do seu mundo interior que interessa sublinhar. Trata-se de Rigoletto, uma figura especialmente complexa: bobo da corte, corcunda e disforme, sabe rir sarcasticamente, mesmo à custa de um pai que pretende defender a honra manchada de sua filha; este bobo aparentemente sem sentimentos, de repente apresenta-se-nos como um pai amantíssimo, cheio de recordações emocionadas de sua mulher, que o amou precisamente pela tremenda desgraça de ter nascido disforme; como um homem que, quando sente na sua própria carne a vergonha de sua filha, sabe desafiar, imponente, toda a corte, ele sozinho contra todos *(«tutti contro me venite»);* mas que, imediatamente depois de se defrontar com aqueles «cortesãos, vil raça de condenados», é capaz de se prostrar diante deles, de chorar e suplicar, consciente de que pela força nada pode conseguir. E que, depois, concebe uma vingança feroz contra o seu próprio senhor, causador da maior desgraça que se poderia ter abatido sobre ele: o desprezo e a humilhação de sua filha.

Mosteiro da Encarnação, Madrid/Arquivo Salvat

De D. Carlos, *ópera que Verdi compôs por encomenda da Ópera de Paris e que não alcançou êxito quando da estréia em 11 de março de 1867, disse-se que é uma obra em que o compositor aliou a característica suntuosidade da grande ópera francesa a uma prodigiosa introspecção psicológica das suas criaturas. Em cima, o infante D. Carlos, filho do rei Filipe II, protagonista desta obra.*

Verdi não só soube traduzir em música cada situação da complexa personagem que é Rigoletto, como conseguiu elevar-se a alturas verdadeiramente universais. Em *Rigoletto,* tornam-se palpáveis os frutos das intensas leituras de Shakespeare a que Verdi se dedicou durante muitos anos. Na realidade, os longos monólogos de Rigoletto — como, depois, os de Filipe II *(D. Carlos),* Ricardo *(Um Baile de Máscaras)* ou Aida — são tipicamente shakespeareanos.

Nesta época, Verdi recorria com freqüência aos poetas e dramaturgos românticos, tanto alemães (Schiller) como franceses (Victor Hugo, Dumas), ingleses (Byron) ou espanhóis (García Gutiérrez, o Duque de Rivas); além de, é claro, ao seu predileto Shakespeare e a argumentos baseados em acontecimentos históricos (ou pseudo-históricos, como no caso de *Aida*). Nesses autores — e em outros que leu e levou em consideração para diversos projectos —, encontrou os elementos necessários para forjar as suas grandes personagens, tão humanas, complexas e belas.

Verdi foi purificando e aperfeiçoando constantemente a sua técnica, em particular no que se refere ao uso da orquestra: ao mesmo tempo que era capaz de expressar nas suas melodias os mais ricos sentimentos da alma humana, soube ir renunciando aos exageros orquestrais das primeiras óperas — *Attila,* por exemplo, é uma verdadeira avalancha instrumental — a favor de uma maior expressividade. Por vezes, basta a simples insinuação de um instrumento para definir uma situação, como aquele fá sustenido dos clarinetes que soa na região baixa com uma insistência opressiva e que traduz o aspecto lôbrego da gruta de Ulrica, em *Um Baile de Máscaras.* Se bem que tenha usado uma orquestra completa, a seletividade de sons e de timbres é tal que a voz humana, rainha da sua música, se vê apoiada e sublinhada como nunca fora até aí.

Verdi e Wagner

Depois de *Aida,* Verdi decidiu não compor mais óperas. Desconhece-se a razão desta resolução, pois era pouco amigo de fazer confidências. Possivelmente, concorreu para ela um conjunto de motivos: o cansaço e o conseqüênte desejo de se retirar para a tranqüilidade da sua quinta de Sant'Agata, no meio dos seus queridos colonos; talvez lhe custasse a reação negativa da nova escola de ópera italiana, para a qual Verdi era já um homem do passado, incapaz de renovar a arte lírica de uma maneira radical, como tinham feito Berlioz, em França, e Wagner, na Alemanha.

A 11 de novembro de 1863, Franco Faccio (1840-1891) estreou a sua ópera *I Profughi Fiamminghi,* que, embora houvesse obtido apenas um êxito discreto, para ele e para os que partilhavam das suas opiniões estéticas significou um triunfo; por este motivo, ofereceram-lhe um banquete no decurso do qual o poeta-músico Arrigo Boito (1842-1918), o mais fervoroso do grupo, saudou Faccio como o renovador da arte lírica italiana, cujo altar sagrado estava «manchado como parede de lupanar». Poucos dias depois, esse poema de Boito — *All'Arte Italiana* — era publicado num jornal local. Todos viram naquelas duras frases um ataque direto a Verdi; também ele o entendeu assim e, ao escrever a Tito Ricordi, fez este simples comentário: «Se também, como os outros, manchei o altar, como diz Boito, ele que o limpe, e serei eu o primeiro a ir a acender uma candeia.»

O problema que se debatia, e estava subjacente a esse fato e outros semelhantes, era o wagnerianismo: a adoção ou não da nova estética defendida por Wagner. E, desnecessário será dizer, tanto Faccio como Boito e os seus amigos eram wagnerianos decididos e, para eles, toda a música que não se inserisse na nova corrente, como diziam os versos de Boito, manchava o altar da arte nacional. Repetiam incansavelmente termos como *arte, estética, revelações, música do passado e do futuro,* etc., enquanto Verdi se limitava a responder, não sem sarcasmo: «Ignorante como sou, não entendo nada.»

Retrato de Arrigo Boito (1842-1918), poeta, crítico, libretista e autor de duas óperas: Mefistófeles *e* Nero. *Boito conheceu Verdi em Paris, em 1861, e escreveu para ele o texto da sua cantata* Hino das Nações. *Mais adiante, redigiu os libretos de* Otelo *e* Falstaff, *as duas últimas óperas de Verdi.*

Tais acusações demonstrariam ser injustas e exageradas. Nessa mesma ode, Boito falava em «voltar às sagradas harmonias de Pergolesi e Marcello». O que entendia por «sagradas harmonias» dos compositores italianos de outros tempos e porque escolheu precisamente como exemplo Pergolesi e Marcello (sem dúvida, Benedetto) é coisa que não se sabe. Mas o que é certo é que, nos seus escritos sobre estes temas, eles contrapunham o italianismo e talvez o «modernismo» de Marcello e Pergolesi à música verdiana.

Ora bem, se existe uma música de concepção autenticamente italiana, é a de Verdi. E a comparação com o seu contemporâneo Wagner não pode ser mais clara neste ponto: para Verdi, a primazia absoluta, na composição lírica, pertence sempre à voz humana, ficando a orquestra reduzida a simples apoio ou, quando muito, a complemento; Wagner, em contrapartida, tratava a voz humana quase como um instrumento mais; nele, a fusão entre voz e instrumentos é per-

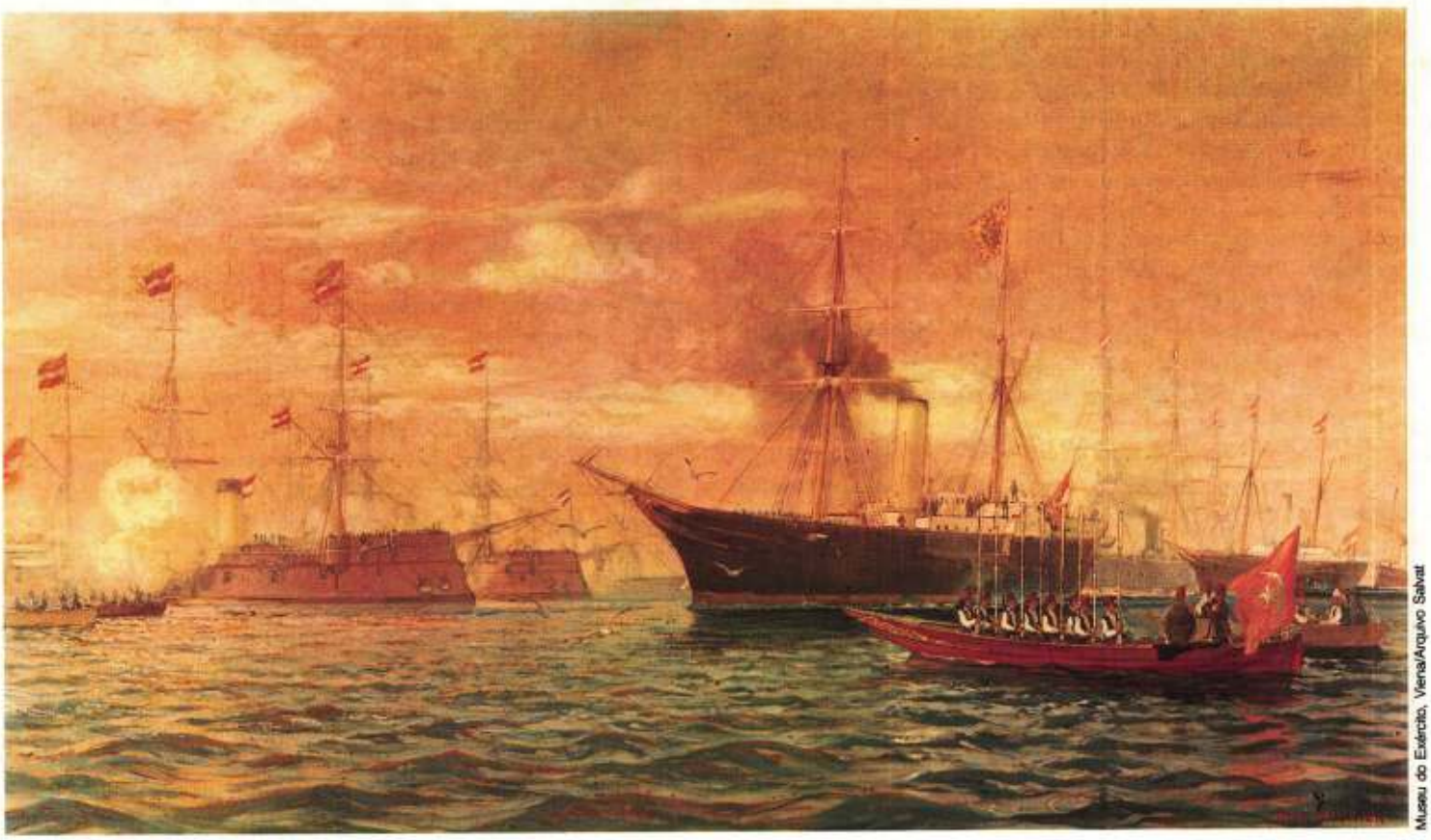
feita. Por outro lado, Wagner concebia a atuação dos cantores, incluindo os solistas, como mais um elemento do drama, da representação cênica no seu conjunto, enquanto Verdi (que herdou dos seus antecessores o culto do cantor, tão tipicamente italiano) sempre manteve a sua arte em função da primazia absoluta do canto. À medida que os anos foram passando, o mestre italiano foi limando as diferenças entre o recitativo e a ária, como já se disse; mas manteve sempre um limite, procurando, juntamente com o desenvolvimento do drama, a glória dos cantores. Em Verdi, existiu sempre o conceito da arte lírica que fora tradicional em Itália desde os tempos distantes de Peri, Caccini e Monteverdi.

Contudo, a evolução da arte de Verdi levou-o a posições que, para muitos, o aproximavam do wagnerianismo. Isto pode parecer paradoxal, pois está em contraste direto com o que pensavam Boito, Faccio e os restantes partidários da «nova vaga». Mas estes eram uns exaltados que estavam longe de representar a opinião geral; Verdi continuava sendo extraordinariamente popular, e foi o público a ver na evolução do Verdi dos últimos tempos uma aproximação relativamente às posições wagnerianas. Em certo sentido tinha razão.

Já desde *Les Vêpres Siciliennes* se notava esta tendência; mas, ainda que em *Simão Boccanegra, Um Baile de Máscaras* e *A Força do Destino* tivesse voltado a um italianismo mais puro, a assunção de correntes renovadoras tornou-se muito mais clara em *D. Carlos* e, sobretudo, em *Aida.*

Aida marca um ponto culminante na evolução de Verdi; o aprofundamento do drama humano torna-se total, a caracterização das personagens através da música alcança uma suprema perfeição, a orquestra é usada com critérios de integração no canto, como nunca se tinha visto na ópera italiana; até o próprio exotismo do argumento e da ação, tão admiravelmente sublinhado na linha melódica e na instrumentação —as trombetas da «Marcha Triunfal», as harpas das cenas do templo, a concepção da orquestra na cena do Nilo—, implicava concepções estéticas e técnicas inteiramente novas.

Aida significa, na vida e na arte de Verdi, um marco definitivo. Ainda hoje encerra muitos mistérios para os especialistas; um dos mais importantes é a atitude de Verdi em relação à estréia no Cairo, que parece ter encarado com certo desinteresse, apesar da ingente soma de dinheiro que o quediva egípcio lhe dera, aceitando sem protestar as condições draconianas que Verdi lhe impusera. As cartas do autor acerca de *Aida* são numerosíssimas, e entre elas merecem especial atenção as que dirigiu ao poeta Ghislanzoni, autor do libreto. São, igualmente, muito numerosas as que se referem àquilo que ele chama *mise-en-scène.* Mas há algumas que resumem o pensamento de Verdi quanto ao ponto concreto que estamos estudando: numa, escrita a Tito Ricordi a 2 de janeiro de 1873, depois de se lamentar de várias situações desagradáveis relacionadas com *Aida,* conclui: «Não falemos, pois, mais desta *Aida,* que, embora me tenha dado uma boa soma de dinheiro, me causou também infinitos problemas e enormes desilusões artísticas. Oxalá não a tivesse escrito, ou pelo menos não a tivesse publicado! Se, depois das primeiras representações, a tivesse guardado no armário e só a tivesse deixado ser representada sob a minha direção onde e quando me parecesse bem, não teria constituído o objeto da malevolência dos curiosos e das análises da turba, dos crí-



Este quadro mostra a chegada do navio do imperador Francisco José da Áustria para as cerimônias de inauguração do canal de Suez, em 1869. Dois anos mais tarde, no Teatro de Ópera do Cairo, realizou-se a estréia mundial de Aida, *obra que Verdi escreveu por encomenda do quediva do Cairo, Ismail Paxá.*

Museu do Exército, Viena/Arquivo Salvat

O predomínio absoluto da parte vocal, sempre respeitado por Verdi, cedeu lugar, em Aida, *a um emprego mais determinante da orquestra. Não faltaram as acusações de adesão aos novos postulados operáticos de Wagner, de que Verdi, apesar de admirador do mestre alemão, mas sentindo-se cioso das suas próprias concepções estéticas, se defendeu não sem uma certa amargura. À direita, reprodução de uma carta manuscrita de Verdi ao seu libretista Ghislanzoni por ocasião da estréia de* Aida.

Simion/Ricciarini

ticos e professorzecos que de música sabem apenas a gramática, e mesmo essa mal. A especulação teria perdido qualquer coisa, mas a arte teria ganho infinitamente.»

Em algumas cartas, fala expressamente do wagnerianismo de que era acusado por causa de *Aida*. Assim, por exemplo, na que escreveu ao editor Giulio Ricordi, em 31 de março de 1872, referindo-se a uma representação que iria realizar-se em Parma: «Esta será, pois, a última representação de *Aida*. Respiro! Não se voltará a falar mais desta ópera ou, pelo menos, dir-se-ão poucas palavras, as últimas. Talvez um ou outro novo insulto acusando-me de wagnerianismo e depois... *Requiescat in pace!*»

Verdi sentia por Wagner uma admiraçção sincera e profunda e respeitava muito os seus postulados estéticos. Mas exigia o mesmo respeito pelos seus. Disse-o magistralmente numa carta a Hans von Bülow, escrita a 14 de abril de 1892 e sublinhada pelo seu próprio punho: «Se os artistas do Norte e do Sul têm tendências diferentes, está bem que sejam *diferentes*. Todos deveriam manter os *caracteres próprios das suas nações*, como muito bem disse Wagner... Felizes vós que sois ainda filhos de Bach! E nós? Nós também, filhos de Palestrina, tivemos um dia uma grande escola... e nossa. Agora tornou-se bastarda e vê-se ameaçada pela ruína.»

Final glorioso

Fosse por que causas fosse, depois de *Aida* Verdi decidiu não voltar a compor mais óperas. Vivia feliz, no seu retiro de Sant'Agata. Mas mantinha intensos contatos epistolares com o mundo exterior e seguia com toda a atenção as novas correntes artísticas. Como sempre, lia e meditava muito. Entre 1873 e 1874, compôs o *Requiem*, que se estreou em Milão, sob a direção do próprio Verdi, no primeiro aniversário da morte de Alessandro Manzoni, a 22 de maio de 1874.

Entretanto, Boito, Faccio e o seu grupo haviam reconhecido como estavam errados nos seus juízos juvenis e tinham-se aproximado do velho Verdi. Este reagiu com magnanimidade e manteve-se em contato epistolar com alguns deles, incluindo Faccio, a quem ajudou. Mas, dentre eles, quem mais se aproximou do velho mestre foi precisamente Arrigo Boito, que, depois de ter estabelecido uma íntima amizade com ele, conseguiu arrancá-lo do seu retiro e fazer que compusesse novas óperas: *Otelo* e *Falstaff*.

Em ambas voltou Verdi — seria mais exato dizer Verdi e Boito, porque nasceram de um conjunto de critérios entre poeta e compositor — ao eterno Shakespeare. Ambas, mas sobretudo a primeira, tiveram uma gestação muito lenta, durante a qual Boito demonstrou uma enorme habilidade para meter no velho mestre a idéia de que podia e devia compor uma nova ópera. Pode dizer-se que as últimas obras nasceram quase contra a vontade do compositor. Por detrás dos dois artistas estava o editor Giulio Ricordi, que desejava ver o seu velho amigo Verdi compondo de novo. Seria injusto pensar que Ricordi fosse movido apenas pelo interesse dos copiosos lucros que uma nova ópera de Verdi lhe proporcionaria. Tudo leva a pensar que o movia o desejo de ver Verdi produzir uma nova amostra do seu gênio incomparável.

A ocasião para a primeira das duas óperas apresentou-se durante uma viagem que Verdi fez a Milão, em junho de 1879, para dirigir o *Requiem* no Alla Scala, num espetáculo a favor das vítimas de umas inundações. A jornada foi para o mestre um triunfo como talvez não tivesse conhecido na vida: foi aclamado nas ruas por multidões delirantes; no Alla Scala, inúmeras flores choveram sobre ele vindas dos balcões e da platéia; em frente do hotel onde estava hospedado, a multidão gritava, continuamente, cheia de entusiasmo: «Viva VERDI!», recordando o preciso significado nacional que este grito tinha nos anos em que se forjava a unidade italiana; o mestre viu-se obrigado a aparecer várias vezes à varanda para corresponder ao entusiasmo da multidão; a orquestra do Alla Scala, dirigida por Faccio, instalou-se sob as varandas do hotel e ofereceu ao grande mestre, ao herói nacional que Verdi voltava a ser naquele momento, uma serenata composta pela abertura de *Nabucco*, o prelúdio do terceiro ato de *La Traviata* e outras peças das suas óperas.

O incrível entusiasmo da multidão demonstrou a todos, e de maneira muito especial a Verdi, que este continuava

sendo um ídolo, como nos seus melhores dias, e que os anos que passara, retirado, na sua *villa* de Sant'Agata não tinham trazido o esquecimento nem dele nem da sua música. Assim o entenderam também os seus amigos, que julgaram chegado o momento de tentar fazer que o velho mestre retomasse a sua atividade criadora. E, assim, durante um jantar com Giulio Ricordi e com Franco Faccio — que, superados os arrebatamentos juvenis e generosamente perdoado por Verdi, se tornara seu amigo íntimo e compreendera que, mais do que para compositor, nascera para regente de orquestra, de cujos dotes deu estupendas provas nos longos anos em que dirigiu o Alla Scala — a conversa foi derivando para o propósito referido. Segundo o testemunho do próprio Verdi, «falou-se de *Otello* e de Boito». No dia seguinte, continua o próprio Verdi, «Faccio trouxe Boito com ele; três dias depois, Boito entregou-me o esquema de *Otello*[...]». E, assim, quase sem querer, foi nascendo a idéia. Os amigos recorreram até à inteligente e discreta esposa de Verdi, a grande Giuseppina Strepponi, a mulher que antes de qualquer outra pessoa acreditou em Verdi, quando este era um jovem desconhecido, e fez que se lhe abrissem as portas do Alla Scala e que, ao longo dos anos, soube criar em torno do mestre um clima de afeto, de segurança e de isolamento, que lhe permitiu realizar as suas obras-primas. Giuseppina foi, nos anos de gestação de *Otello,* a responsável pela resolução de todas as situações domésticas que pudessem impedir a realização do projeto. Finalmente, após muitas vacilações, Verdi decidiu-se a compor a ópera, depois de exigir repetidamente a Boito alteração no libreto.

Entretanto, dera-se na vida de Verdi um novo acontecimento de grande importância: *Simão Boccanegra,* composta em 1856 com libreto de Francesco Maria Piave, foi refeita inteiramente, com novo libreto de Boito, no qual o próprio Verdi foi sugerindo ao poeta as situações que desejava. A simbiose entre poeta e compositor, desenvolvida nesta tarefa, favoreceu, sem dúvida, a criação de *Otelo*.

A estréia da nova ópera realizou-se no Alla Scala, a 5 de fevereiro de 1887, sob a direção de Faccio. Não só Verdi, que tinha já 73 longos anos, recebeu uma das mais imponentes ovações da sua vida, como o Alla Scala presenciou naquele dia uma das maiores apoteoses da sua já longa história. Verdi teve, então, um gesto muito eloqüente: subiu ao palco, de mão dada com Boito, a fim de demonstrar a união da poesia e da música na ópera, para unir assim o passado — o passado verdiano — o presente e o futuro; Boito era, na altura, além de um excelente poeta, talvez o mais importante compositor italiano da nova geração. Os mal-entendidos da ode *All'arte italiana,* escrita por Boito 24 anos antes, ficavam definitivamente superados.

Depois de *Otello,* voltou a falar-se de uma aproximação de Verdi relativamente a posições wagnerianas. Na realidade, Verdi continuou sempre fiel a si próprio, ou seja, à música italiana. Naquela época, tinha-se escrito e comentado amplamente o wagnerianismo em Itália; o próprio Faccio, como diretor musical do Alla Scala, apresentou óperas de Wagner no grande teatro, que era o reduto supremo da arte lírica italiana. Mas Verdi, nas várias cartas em que se faz eco destas novas correntes artísticas, volta sempre à sua eterna idéia de respeitar a maneira de ser própria de cada indivíduo e sobretudo de cada nação. Assim, *Otello* é, sem dúvida, inteiramente diferente de tudo quanto Verdi escrevera anteriormente, incluindo *D. Carlos, As Vésperas Sicilianas* ou *Aida;* a sua concepção do drama tornou-se ainda mais profunda, os limites entre o recitativo e a ária esfumaram-se quase por completo, a continuidade da ação é mais intensa, a melodia adquire uma nova dimensão, a orquestra tem um papel mais ativo ao serviço da voz e tudo está exclusivamente em função do desenrolar do drama que se vive no palco — tudo isto parece, de fato, wagneriano; mas, não obstante, *Otello* continua sendo cem por cento uma ópera italiana e verdiana.

Depois de *Otello, Falstaff.* A gestação da segunda foi muito mais fácil do que a de *Otello:* a identificação da visão do poeta e do compositor havia chegado a ser total e Verdi demonstrara — acima de tudo perante si próprio — que, apesar da idade, ainda era capaz de produzir obras clamorosamente celebradas pelo público e pela crítica. Parece que, uma vez terminada *Otello,* Verdi não pensava compor mais óperas, o que era lógico se se tiver presente que contava 73 anos. Mas também não disse que não à idéia que Boito lhe propôs, no decurso de uma das várias visitas que Verdi efetuou a Milão para comprar os terrenos onde pensava mandar construir uma casa de repouso para músicos. O certo é que, curiosamente, voltou a compor, embora, conforme dizia, para seu próprio prazer. E divertia-se... escrevendo fugas.

Dedicava-se a esta ocupação quando lhe chegou a primeira redação do libreto de *Falstaff.* Era de Boito e baseava-se em três comédias de Shakespeare, especialmente em *As Alegres Comadres de Windsor.* O mestre ficou literalmente conquistado com a obra de Boito. «Excelente! Excelente!», escreveu imediatamente ao poeta. E acrescentava: «Antes de ler o seu projeto, voltei a ler as três obras de Shakespeare e só posso repetir: Excelente! Ninguém poderia ter feito obra melhor do que a que você fez.» Concebeu imediatamente a partitura, de tal forma que decidiu que uma «fuga cômica» que acabara de compor poderia ser utilizada para o final da ópera. Cautelosamente, porém, fazia ver a Boito «o enorme número dos seus anos» e procurou deixar por escrito todos os problemas relacionados com a propriedade intelectual da parte feita, para o caso de não poder terminar a obra.

Mas terminou-a, felizmente, e até com bastante rapidez. Quando a obra ficou concluída, já fizera 79 anos. A estréia no Alla Scala, a 9 de fevereiro de 1893, foi ainda mais apoteótica do que a de *Otello.* E Verdi subiu de novo ao palco para receber as aclamações, levando pela mão Boito, para compartilhar com ele aquele triunfo inenarrável. Numa carta ao seu amigo, o crítico francês Camille Bellaigue — grande admirador de Verdi —, o próprio Boito falaria assim do significado desta última obra do grande mestre: «Que devo dizer-lhe? Por onde começar? O senhor, na sua carta, toca com admirável clarividência na própria essência da obra. Diz que este é o verdadeiro drama lírico latino (ou comédia lírica). Mas o que não pode imaginar é a imensa alegria intelectual que esta comédia lírica latina produz no palco. É uma autêntica efusão de graça, de força e de alegria. A brilhante farsa de Shakespeare retorna, pelo milagre do som, à sua límpida fonte toscana do «Senhor Giovanni Fiorentino». Venha, querido amigo, ouvir esta obra-prima; venha passar duas ho-

À esquerda, pormenor de um quadro de Robert Smirke (1781-1867), que representa Sir John Falstaff, a personagem cômica que Shakespeare criou na tragédia Henrique IV *e que inspirou a Arrigo Boito o libreto do* Falstaff, *de Verdi. A obra, que surpreendeu pela sua comicidade, representou a despedida do mestre e um marco na história da ópera italiana.*

Art Gallery and Museum, South Carolina/Arquivo Salvat

Harry R. Beard Theatre Collection/Arquivo Salvat

Em cima, água-tinta colorida que mostra o interior do Teatro Alla Scala de Milão. Inaugurado a 3 de agosto de 1778, foi sempre um dos principais centros do desenvolvimento da ópera italiana e chegou a ser, no século XIX, um dos mais importantes da Europa neste gênero. Dez óperas de Verdi, incluindo as duas últimas, Otelo *e* Falstaff, *se estrearam no Alla Scala.*

ras nos jardins do *Decameron*... Se vier depressa, talvez ainda aqui esteja Verdi, uma vez que só partirá em meados da próxima semana. E assim ouvirá uma interpretação que ainda retém toda a frescura e encanto das coisas recém-nascidas.»

A herança. O verdismo.

Verdi manteve-se toda a vida fiel a si próprio, fiel à música italiana, fiel à concepção clássica da ópera italiana; mas sempre dentro de uma evolução contínua. Dramaturgo por essência e por trajetória pessoal, foi-se manifestando nele, cada vez com mais força, no final da vida, um sentimento de ironia zombeteira que o levava a tomar pelo lado cômico muitas das situações, cotidianas e transcendentes, da vida humana, o que explica a grande obra-prima da arte cômico-lírica que soubre criar como coroação de uma obra essencialmente trágica. A sua poderosa inteligência permitiu-lhe manter-se numa constante evolução artística, aceitando todas as inovações sempre que fossem sinceras e respeitassem o caráter nacional. Assim se explica que a sua extraordinária admiração por Wagner não o impedisse de ver, com plena lucidez e toda a decisão, que o que era bom para os Alemães — porque neles era autêntico — não seria bom para os Italianos, porque se trataria de uma imitação artificiosa.

Dentro desses limites, admitiu tudo. E a sua largueza de vistas, a sua generosidade de aceitação de outras posições estéticas diferentes das suas não conheceu limites, desde que respeitassem as qualidades fundamentais da arte lírica italiana. Fiel a esse duplo princípio, que era o norte artístico da sua vida, expressou dúvidas sérias, se não uma rejeição firme, perante os juvenis devaneios wagnerianos de Faccio e de Boito; em contrapartida, estimulou incansavelmente este quando escreveu, numa linguagem nova mas autêntica e pessoal, as suas duas óperas, que talvez nunca tivessem nascido — sobretudo *Nerone* — sem o seu decidido apoio.

Na velhice, assistiu aos começos de outra geração de operistas italianos: Mascagni, Puccini, etc. É interessante conhecer a sua opinião acerca deste último, que pode ser o melhor colofão à presente análise do pensamento estético de Verdi, da sua evolução como compositor italiano de óperas, que preenche, sozinho, uma grande parte do século XIX. Trata-se de um verdadeiro testamento artístico; é uma carta dirigida ao conde Opprandino Arrivabene, datada de 10 de junho de 1884: «Puccini [...] segue as tendências modernas, e é natural; mas mantém-se fiel à melodia, que não é nem moderna nem antiga. Parece que predomina nele o elemento sinfônico, o que não é mau; só que é necessário proceder com cautela nisto; a ópera é a ópera e a sinfonia é a sinfonia. E não julgo que numa ópera seja bonito incluir um trecho sinfônico só pelo prazer de fazer dançar a orquestra. Falo por falar, sem me dar nenhuma importância, sem a certeza de ter dito uma coisa acertada, mais ainda, com a certeza de haver dito uma coisa contrária às tendências modernas. Todas as épocas têm a sua marca particular. A história dirá mais tarde qual é a época boa e qual a má.» □

Capítulo 10

Seis óperas verdianas

«Ernani»

A audácia e a vontade de compromisso que o jovem Verdi demonstrara em *Nabucco* e *Os Lombardos* voltou a manifestar-se na sua quinta ópera, *Ernani (Hernâni)*, para a qual escolheu uma obra de Victor Hugo passada em Espanha e cujo protagonista é um proscrito, um rebelde que se opõe ao poder, pelo que teve problemas com a censura. A ópera subiu à cena a 9 de março de 1844, no Teatro La Fenice, de Veneza; não obstante uma interpretação não inteiramente satisfatória, o êxito foi imediato e mereceu elogios do próprio Donizetti.

Ernani pertence ao período bel-cantista do autor; de fato, a influência de Donizetti, e especialmente de Bellini, pode captar-se em toda a partitura. Contudo, o grande Verdi, o mesmo das grandes realizações posteriores, não só está presente como brilha por momentos com as suas melhores luzes. A sinceridade e a força expressiva que constituirão a marca das suas principais óperas percorrem já a música deste obscuro drama de amor e honra.

Ernani contém páginas de elevada qualidade: a ária do protagonista e a cavatina posterior, *«Come rugiada al cespite»* e *«O tu che l'alma adora»*, estão à altura das melhores que Verdi escreveria para tenor; o *«Ernani, Ernani, involami»*, de Elvira, é uma jóia musical cuja beleza melódica encerra grandes dificuldades técnicas; as cenas de conjunto são convincentes e poderosas e o papel de Silva foi escrito com notável inspiração. Mas o grande trunfo de *Ernani*, a personagem mais conseguida — tanto do ponto de vista psicológico e dramático como musical — é a do rei, confiada a um barítono. Este Carlos V, audaz, apaixonado, cruel, ambicioso e, em suma, magnânimo e nobre, é um dos maiores êxitos de toda a carreira de Verdi; haverá que esperar por *Rigoletto* para encontrar um papel de barítono de tanta importância e qualidade. Desde o dueto do primeiro ato, onde canta um trecho de incomparável inspiração melódica, *«Da quel di che t'ho veduta»*, no qual o desejo erótico palpita de forma quase tangível, a personagem defronta páginas de grande beleza — *«Lo vedremo, veglio audace»*; *«Vieni meco, sol di rose»* — que culminam na grande ária *«Oh, de'verd'anni miei.»* Esta personagem tipicamente romântica resume em si própria a diferença que há entre *Ernani* e as grandes óperas dos antecessores de Verdi; à alta e constante inspiração melódica associa-se uma veracidade dramática, uma serenidade expressiva que anuncia, e em parte mostra já, um músico renovador e diferente.

«Rigoletto»

Entre 1851 e 1853, Verdi escreveu a sua célebre «trilogia» composta pelas óperas *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata*, com as quais alcançou a plena maturidade criativa.

Simion/Ricciarini

A quinta ópera de Verdi, Ernani, *que dispõe de um libreto de Piave, baseia-se na obra homónima de Victor Hugo, que desencadeara, em 1830, a batalha do teatro romântico francês. Em cima, capa de um arranjo para piano da mencionada ópera.*

As audácias românticas da época contra os hábitos e costumes da nobreza inspiraram a Verdi e a Piave uma outra ópera baseada numa peça teatral de Victor Hugo. Assim nasceu Rigoletto; *embaixo apresenta-se a capa de uma das suas edições.*

Simion/Ricciarini

A primeira delas, *Rigoletto,* estreada no Teatro La Fenice, de Veneza, a 11 de março de 1851, impôs-se desde o primeiro momento graças ao formidável impulso melódico que a atravessa do princípio ao fim.

Muito menos entusiasmados se mostraram, porém, os censores austríacos, que já antes da estréia haviam manifestado algo mais do que simples reservas perante o tema escolhido por Piave e Verdi. O libreto é uma adaptação de uma obra teatral de Victor Hugo intitulada *Le roi s'amuse,* que continha — sob a sórdida e triste história do bobo corcunda — uma dura crítica aos ambientes da corte e à própria nobreza. No trabalho original de Francesco Maria Piave, o protagonista chamava-se Triboulet, o sedutor de sua filha era o rei Francisco I e a obra intitulava-se *La Maledizione.* Mas, como isto era demasiado iconoclasta para o poder imperial, a obra foi censurada, o que aumentou a auréola de patriota rebelde de que Verdi já gozava.

Todavia as modificações que Piave teve de introduzir não foram substanciais; o rei libertino passou a ser um indeterminado duque de Mântua, a personagem central mudou o nome para Rigoletto e converteu-se ademais em epônimo da obra, mas a peça conservou intacta a audácia romântica e o claro sentido antinobiliário, o que chegou a escandalizar até pessoas muito afastadas do poder político. Era realmente insólito que um melodrama tivesse como protagonista um anti-herói típico, um bobo corcunda e vingativo que, no entanto, se revela mais digno e melhor do que o nobre a quem serve e do que os frívolos e cruéis cortesãos que o rodeiam.

Hoje em dia, o drama de Piave perdeu o seu caráter provocador e revela as suas debilidades e exageros; conserva, porém, um admirável funcionamento cênico e progride sem pausas até ao previsível desenlace trágico. Sem esta eficácia cênica do texto, Verdi não teria podido conseguir uma obra tão pujante e tão bela. Parece óbvio assinalar a constante excelência da partitura, a sua fluente inventiva melódica, a força perturbadora de algumas das suas páginas. Importa, antes, insistir na constante preocupação de Verdi por conseguir a máxima convicção dramática, por renunciar a todo o recurso bel-cantista — com exceção do *«Caro nome»* —, a fim de conseguir que a música reforçasse e por vezes definisse até a psicologia das personagens. Este esforço nunca age aqui em detrimento da inspiração melódica. O admirável monólogo *«Pari siamo»,* que descreve com traços tão poderosos a tormenta de rancores, frustração e ódio que a alma do protagonista alberga, é um bom exemplo da referida preocupação pela potência expressiva; mas é-o, mais ainda, a tão celebrada romança do duque do quarto ato, *«La donna è mobile»,* cuja popularidade faz por vezes esquecer a sua excelência como página descritiva do caráter irresponsável do duque de Mântua.

Com a sua inverosímil mas sugestiva história e a sua música poderosa e bela, *Rigoletto* cativa o espectador desde a cena inicial. Dentro da excelência constante da partitura, podem apontar-se o belíssimo minueto da cena inicial, *«Partite, crudele»;* o longo e belo dueto entre Rigoletto e Gilda — *«Deh, non parlare al mi-*

Rotger-Sintes

Em cima, o Teatro Verdi da cidade de Carrara, inaugurado em novembro de 1892, com a ópera Rigoletto. *Foi uma dupla homenagem prestada ao compositor, cujo nome constituía um símbolo querido para a grande maioria do povo italiano.*

sero» —, que tem um ponto altíssimo no *«Ah, veglia, o donna»;* o trecho *«E' il sol dell'anima»* do duque, no segundo ato; o já mencionado *«Caro nome»,* uma das mais delicadas árias que Verdi escreveu para soprano; o início do terceiro ato, com o recitativo *«Ella mi fù rapita»* e a ária *«Parmi veder le lacrime»* confiada ao tenor, e que é um exemplo de como a clássica separação recitativo-ária estava já quase abolida; a admirável cena de Rigoletto e dos cortesãos, que contém uma das páginas de maior força dramática de toda a obra, *«Cortigiani, vil razza dannata»;* o *«Tutte le feste al tempio»,* de Gilda, com a sua comovedora introdução instrumental, que dá passagem ao mais elevado momento lírico da obra, o dueto *«Piangi, fanciulla»* entre o bobo e a filha; a célebre *«Si, vendetta, tremenda vendetta»,* que culmina o admirável terceiro ato e que tem uma força épica tipicamente verdiana; o quarteto do quarto ato, *«Bella figlia dell'amore»,* e toda a cena final, de grande tensão dramática e comovedora força. Estes momentos de excepcional qualidade mal sobressaem numa partitura admirável, que mostra o seu criador em plena maturidade, não obstante ter apenas iniciado a sua prolífica carreira.

A cena apresentada embaixo ilustra o momento em que o tenor, ao descobrir que os soldados levam para a fogueira aquela que julga sua mãe, a cigana Açucena, canta «Di quella pira», *a bela cavatina de* O Trovador.

Simion/Ricciarini

«Il Trovatore»

A sombria e trágica história de *Il Trovatore* («O Trovador»), baseada numa obra de García Gutiérrez, apresenta todos os elementos que o Romantismo explorara até à saciedade nas obras de Bellini, Donizetti e do próprio Verdi. Daí que tenha sido, desde a estréia, uma obra menos polêmica do que as suas duas ousadas companheiras, *Rigoletto* e *La Traviata,* e que haja quem a considere, numa perspectiva histórica, como um «passo atrás» de Verdi.

O aparente conservantismo de *O Trovador* aparece tanto na história como na estrutura musical; as árias são bem definidas, abundam as passagens de bravura e os coros comentam a ação de longe. E, no entanto, a obra não só tem uma força dramática e uma autencidade tipicamente verdianas como está cheia de elementos renovadores, de audácias do mais variado tipo.

Insistiu-se, até ao cansaço, nas debilidades do libreto de Salvatore Cammarano, que se classificou de inverosímil, elementar e sobrecarregado; não se referiu, em contrapartida, o sombrio e sugestivo clima poético que cria e em cujo seio o drama progride.

A tétrica história de amor, ciúme e vinganças que o libreto expõe adquire, pela tremenda força expressiva da música verdiana, um fôlego trágico, uma dimensão poética incomparável. Tudo é escuro em *O Trovador,* as cenas acontecem de noite, as personagens ignoram a sua verdadeira identidade, os elementos sobrenaturais estão presentes de maneira inquietante e as maldições ancestrais conduzem a uma anunciada e inevitável tragédia. Este opressivo clima é capaz de inundar o ânimo do espectador, graças à apaixonada sinceridade da música, que poucas vezes, como neste caso, mostra o seu inigualável poder de tornar crível o que o não parece.

Com exceção de Açucena, uma personagem praticamente criada pelo próprio Verdi e que tem uma sedução dramática muito poderosa, os protagonistas de *O Trovador* são vulgares; isso torna ainda mais admirável que Verdi os tenha conseguido fazer viver e palpitar com tanta força. Neste êxito têm um papel fundamental as árias. Talvez nenhuma outra ópera do melodrama italiano romântico apresente uma coleção de árias tão belas como *O Trovador;* para referirmos alguma, salientemos a serena e triste beleza de *«D'amor sull'ali rose»,* para muitos a mais bela ária de soprano que saiu da inspiração de Verdi, e que desemboca no *Miserere,* uma das páginas mais audazes e inovadoras do mestre, em que se manejam três planos sonoros e dramáticos bem diferenciados, numa tentativa de «terceira dimensão» musical. A cena culmina magnificamente com a cavatina *«Tu vedrai che amore in terra»,* de grande beleza melódica.

Salientemos também a célebre cavatina do tenor, *«Di quella pira»,* com o seu difícil dó. Colocada a seguir a uma belíssima ária lírica — *«Ah si, ben mio»* —, a cavatina tem uma força épica incomparável; durante as lutas pela unidade de Itália converteu-se num autêntico hino de guerra, um símbolo da Itália em armas.

O Trovador estreou-se no Teatro Apollo, de Roma, a 19 de janeiro de 1853; apesar de, nessa noite, uma inundação dificultar o acesso ao recinto, a estréia realizou-se perante um público numeroso e extremamente receptivo.

«La Traviata»

As cartas que Verdi escreveu imediatamente após o rotundo desastre de *La Traviata* no dia da estréia — 6 de março de 1853, no Teatro La Fenice, de Veneza — revelam que o compositor confiava nos méritos da partitura e em que o tempo lhe daria razão. Não foi alheio a este desaire inicial — tão clamoroso como seria mais tarde o êxito — a audácia do tema, que atacava de frente as convenções aceites na época (embora se deva assinalar que a ação da obra, contra a vontade de Verdi, se situou, na noite da estréia, no século XVIII, para evitar uma incômoda contemporaneidade); mas a responsabilidade recaiu, sem dúvida, sobre os cantores, especialmente no soprano Fanny Salvini-Donatelli, que não teve uma noite especialmente brilhante, e cujo físico volumoso e transbordante de saúde tornou incrível a sua lânguida morte. Não obstante algumas críticas isoladas favoráveis, *La Traviata* não alcançou um êxito incontestável até maio de 1854.

Verdi vira a adaptação teatral da obra de Alexandre Dumas *A Dama das Camélias,* em

Paris, em 1851, e ficara entusiasmado com a possibilidade de escrever uma ópera sobre a mesma. O encarregado do libreto foi Francesco Maria Piave, poeta com quem o compositor obtivera já triunfos com *Ernani* e *Rigoletto*. Piave acertou ao escrever um texto consideravelmente mais sólido e verosímil do que era normal na época; mesmo nos nossos dias, *La Traviata* funciona aceitavelmente como drama cênico e a trágica e emocionante figura da protagonista continua comovendo os públicos modernos.

A eterna juventude desta ópera baseia-se, no entanto, na bela partitura de Verdi. *La Traviata* não tem o subjugante feitiço da sua contemporânea *O Trovador* nem a finura de matizes de *D. Carlos* ou *Aida;* mas, como amplíssima compensação, a sua música alcança uma dimensão lírica incomparável. Dentro da alta inspiração melódica que Verdi esbanja nas obras daquele período, e da sinceridade dramática que anima toda a produção, a partitura de *La Traviata* particulariza-se pela sua sugestão romântica, sedutora mesmo para os públicos normalmente afastados do universo operático. O belíssimo tema do dueto de amor do primeiro ato — *«Di quell'amor ch'e palpito»* — e a serena e ao mesmo tempo desesperada tristeza do *«Addio del passato»* continuam demonstrando que o seu profundo lirismo é universal e intemporal. O longo dueto barítono-soprano do segundo ato é admirável no desenho das psicologias, na tensão dramática e na inspiração melódica; o lancinante *«Amami, Alfredo»* tem essa grandiosidade de certas páginas de Verdi, que não se torna empolada nem artificial e que voltamos a encontrar no *«Dov'è mio figlio»*, de Germont, no terceiro ato. O reencontro dos amantes, com o belo dueto *«Parigi, oh cara»*, e a morte da protagonista encerram uma ópera de grande impacte emotivo. Longe do escândalo que despertou no seu tempo — foi atacada por imoral e dissoluta, disse-se que uma cortesã de vida airada não podia ser a heroína de um melodrama e chegou a defender-se que uma tísica a cantar era algo assim como uma sílfide coxa —, *La Traviata* perdura, vigorosa, pela sincera e profunda humanidade que emana da sua música e das suas personagens.

Deve referir-se, ainda, a importância desta ópera na evolução do autor; Verdi mostrou-se aqui extraordinariamente ousado, tanto na escolha e desenvolvimento do tema como no campo propriamente musical. *La Traviata* tem poucas árias e não tem quase recitativos; o discurso melódico surge e desenrola-se com admirável rigor e apenas dois trechos — a celebrada *«Di Provenza»*, do barítono, e o bailado do terceiro ato — interrompem um pouco gratuitamente o avanço dramático. De resto, era muito pouco comum que um melodrama se passasse na mesma época da representação e ainda menos que pintasse, com traços duros, a sociedade burguesa da época.

«Aida»

A estréia de *D. Carlos*, em 1867, representou um salto em frente na produção de Verdi que se confirmaria com *Aida*, escrita quatro anos depois. E se *D. Carlos* aparece hoje como uma obra mais coerente e perfeita (baseia-se num libreto muito superior, entre outras coisas), *Aida* é a mais popular e representativa das óperas do período de maturidade de Verdi.

Em novembro de 1869, inaugurou-se no Egito o canal de Suez, obra do engenheiro Ferdinand de Lesseps. Não é certo que *Aida* tenha sido pensada e escrita para esta ocasião nem para a abertura do Teatro de Ópera do Cairo — inaugurado nesse mesmo ano com *Rigoletto*. Mas é verdade, isso sim, que foi concebida e realizada no quadro da «egiptomania» que na altura invadia a Europa, ao ritmo dos constantes descobrimentos científicos que se operavam sobre o

La Traviata *(embaixo, capa de uma das edições) é uma obra de grande penetração psicológica e de aguda crítica à sociedade da época. Talvez por isso não teve êxito no dia da estréia no La Fenice, de Veneza, em 1853. Contudo, não demorou a impor-se nos favores do público.*

Apesar de Verdi, depois da estréia de D. Carlos, *desejar escrever uma ópera cômica, uma sinopse para a cena de* Aida *levou-o a enfrentar de novo um tema pertencente ao repertório da ópera séria. Embaixo, capa de uma transcrição desta obra para piano.*

Archiv für Kunst und Geschichte

brilhante passado do país do Nilo. O quediva egípcio Ismail Paxá interessou-se diretamente pelo projeto e assinou com os representantes de Verdi um contrato pelo qual este se comprometia a escrever uma obra de tema egípcio e a estreá-la em janeiro de 1871, no Cairo.

Seguindo em linhas gerais um relato do egiptólogo Auguste Mariette e com intervenção inicial de Camille du Locle, um dos libretistas de *D. Carlos,* o texto de *Aida* foi redigido por Antonio Ghislanzoni. A simples anedota amorosa, protagonizada por um general egípcio e uma escrava etíope, devia servir de pretexto a um espetáculo grandioso, a uma «superprodução» que servisse para exaltar a grandeza do Egito.

E, com efeito, Verdi escreveu uma ópera grandiosa; mas não só pela dimensão de algumas cenas — todo um exército desfila pelo palco ao ritmo da «Marcha Triunfal» —, também pela beleza ímpar de algumas das suas páginas. *Aida* é fundamentalmente uma ópera intimista, de delicados cambiantes na descrição dos sentimentos, repassada de um exotismo delicado e contido. Com *Aida,* o melodrama italiano alcança um novo apogeu e vê abrirem-se novos caminhos expressivos. É lamentável que, muitas vezes, o caráter de superespetáculo de que se reveste esta ópera leve a esquecer que o seu maior mérito e a sua importância como obra renovadora residem na fina e sutilíssima musicalização da história de amor que nela se desenrola e na sábia criação de um clima misterioso.

Desde o breve prelúdio orquestral, o espetador sente-se transportado para regiões longínquas e antigas e dir-se-ia que o perfume das flores do Nilo chega, em milagrosa transubstanciação, através da música. As personagens — salvo talvez Amneris — não têm grande valor como tal; mas as situações são esplendidamente servidas por uma música poderosa e encantadora. *«Celeste Aida»,* possivelmente a mais bela ária de tenor que Verdi escreveu, e *«Ritorna, vincitor»,* da infeliz protagonista, são talvez os trechos mais populares da partitura; mas a cena concertante do final do primeiro ato — *«Nume, custode e vindice»* — a belíssima parte de Amonasro no dueto com Aida — *«Rivedrai le foreste imbalsamate»* — e o delicado dueto do Nilo, — *«Pur ti riveggo»* — não são menos inspirados. Os coros distantes, as melodias apenas sussurradas, de claro sabor oriental, e o elaborado uso do colorido instrumental criam uma atmosfera singularmente poética e fazem da audição desta ópera uma continuada delícia.

Um parágrafo à parte merece a cena final, justificadamente célebre; o coro dos sacerdotes ao fundo, a voz de Amneris lamentando-se e clamando por paz e o dueto dos protagonistas morrendo no túmulo dão forma a três planos sonoros diferenciados, que repetem o efeito tridimensional que Verdi já tentara criar no «Miserere» de *O Trovador,* com um resultado artístico verdadeiramente excepcional. Com *«Morir si pura e bella»* e *«Oh, terra, addio»,* que constituem uma longa cena de grande vibração, culmina uma autêntica obra-prima.

Os dramáticos acontecimentos políticos de 1871 — fim da guerra franco-prussiana, Comuna de Paris, etc. — fizeram adiar a estréia de *Aida,* que finalmente se realizou no Cairo, a 24 de dezembro de 1871, e em Milão, a 2 de fevereiro de 1872. Recebida com reticências, *Aida* não tardou a ser celebrada como uma obra de excepcional beleza e qualidade.

«Otello»

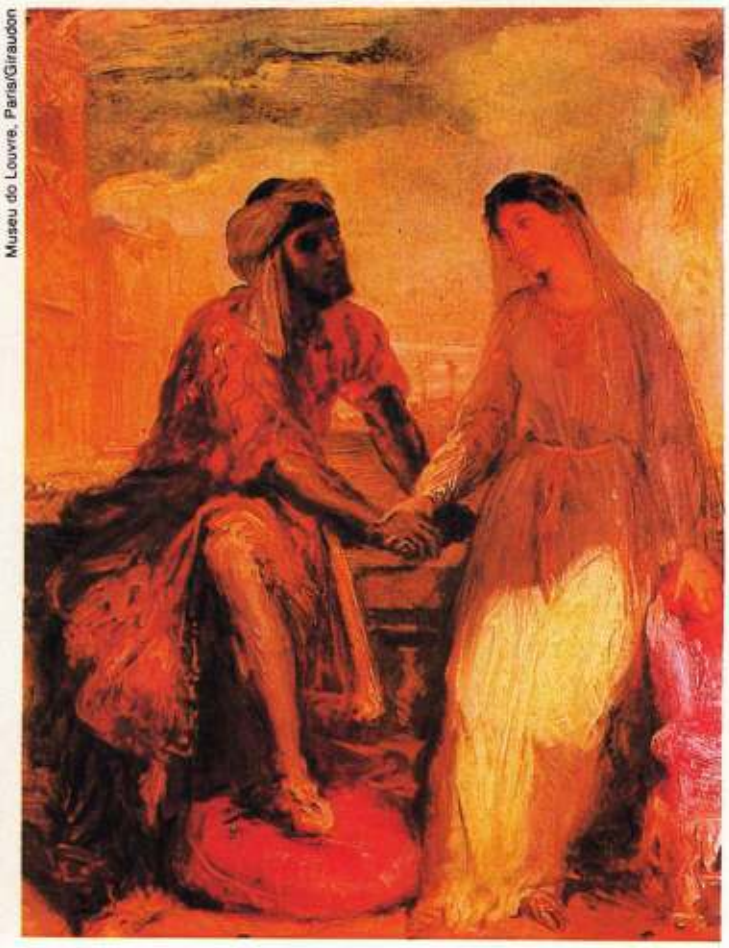
Foi difícil convencer Verdi, já com setenta e tal anos e parado havia tempos no campo da criação operística, de que devia tentar escrever uma nova obra. Todavia, quando viu a magnífica adaptação que Boito fizera do *Otelo* shakespeariano, decidiu-se. Começou o trabalho em 1884 e terminou-o mais de um ano depois. Em 1886, Verdi e Boito deram os últimos retoques e prepararam a estréia, que se efetuou no Alla Scala, de Milão, a 5 de fevereiro de 1887. O papel de protagonista foi interpretado por Francesco Tamagno, que obteve um grande triunfo pessoal. O êxito da obra foi imediato e espetacular; o público celebrou não só as suas múltiplas excelências, mas também o reaparecimento do grande mestre, que foi o herói do espetáculo. Um público exultante, e muito presumivelmente veterano, gritava em voz alta, pelas ruas de Milão: *«Evviva Verdi! Evviva Verdi!»,* como nos bons velhos tempos das lutas pela unidade italiana.

Para lá destes episódios, há que referir que, naquela noite, se estreara uma das óperas mais perfeitas e belas de todos os tempos. É quase um milagre não já que Verdi e Boito tivessem conseguido uma obra equilibrada, de admirável continuidade dramática e altíssima qualidade musical, mas que a música do velho mestre se revelasse tão admiravelmente vanguardista e ao mesmo tempo tão profundamente fiel às suas obras anteriores. Para o libreto de Boito, que retirou o essencial de Shakespeare e conseguiu um drama dinâmico no seu curso cênico e magnífico na descrição psicológica das personagens, Verdi escreveu a sua música mais ousada e inspirada. A melodia surge límpida e eloqüente e a música tem essa força expressiva sincera e intransferível de Verdi; mas a harmonia tornou-se mais livre e rica, a orquestração mais integrada no devir musical, os momentos poéticos mais elevados e puros. A música sublinha o caráter das personagens com mais força do que Verdi já alguma vez conseguira; Iago, o mal por antonomásia, está já retratado nos agoirentos acordes que anunciam o *«Credo»;* o doce e resignado desespero de Desdêmona paira na alada melodia da canção do salgueiro, *«Mia madre aveva».*

Nesta obra extraordinária, revela-se quase impossível salientar este ou aquele trecho, pois todos se integram numa esplêndida unidade criativa; apontemos, no entanto, o sublime fôlego lírico do dueto de amor do primeiro ato, *«Già nella notte densa»;* o *«Ora e per sempre addio»,* o relato pretensamente acusador de Iago, *«Era la notte»,* em que a música adquire um esplêndido caráter onírico; o terrível dueto Iago-Otelo — *«Si, pel ciel marmoreo giuro»* — e o desesperado *«Dio mi potevi scagliar»,* que supera tudo o que Verdi conseguira anteriormente na descrição de uma alma torturada; e, por fim, o célebre trecho da morte de Otelo, *«Niun mi tema»,* em que a repetição do tema do dueto de amor vem reforçar de maneira patética o *pathos* trágico do desenlace. ■

O pintor francês Théodore Chassériau (1819-1856) retomou, na obra reproduzida embaixo, o tema de Otelo e Desdêmona, as personagens de Shakespeare que, desde 1887, viverão também em Otelo, *a tragédia lírica de Giuseppe Verdi, penúltima das grandes óperas escritas por ele.*

Museu do Louvre, Paris/Giraudon



Capítulo 11

Puccini, cantor das pequenas coisas

Tal como para muitos Richard Strauss foi o sucessor de Wagner, o de Verdi foi Giacomo Puccini (1858-1924), que conseguiu interpretar e refletir fielmente os gostos e sentimentos da pequena burguesia da época. Nisso radica o extraordinário êxito da sua obra, na qual palpita um coração sincero, generoso e apaixonado. Puccini foi uma personagem típica dessa burguesia. O seu mérito consistiu em ter sabido elevar-se acima dela, para refletir liricamente os seus gostos e sensibilidade. O seu mundo é geralmente reduzido e medíocre, mas está cheio de vida. «Amo as pequenas coisas e posso e quero fazer apenas a música das pequenas coisas», disse uma vez. Por isso, as destinatárias da sua mensagem são as pessoas humildes. As heroínas tradicionais, as mulheres altivas não abundam nos seus libretos; Tosca ou Turandot são exceções, o mesmo se podendo dizer das personagens masculinas de forte caracterização (Scarpia). Puccini concedeu às personagens femininas das suas óperas um relevo especial, em geral trágico: Manon Lescaut, morta de sede e esgotamento no deserto; Mimi, consumida pela tuberculose; Butterfly, suicidando-se por não poder conservar o seu impossível amor; Tosca e Suor Angelica, suicidando-se ao verem morrer as pessoas amadas; Liú, que se deixa matar para salvar o seu senhor; Giorgetta, assassinada pelo marido... As suas personagens favoritas são deste tipo, mesmo quando, por vezes, introduz mulheres de vida menos complicada (Musetta, Minnie), para contraste.

Influências e características próprias

A idéia de cantar as pequenas coisas e a de que não pode existir música sem melodia configuram a obra de Puccini. A sua veia melódica, autêntica e direta, tem a virtude de comover profundamente — e nisso reside a sua característica mais pessoal. Naturalmente, podem encontrar-se na sua obra influências de outros compositores: de Wagner herdou a técnica do *leitmotiv,* introduzindo temas principais nas obras para urdir o tecido orquestral e, fundamentalmente, para en-

Kunsthalle, Hamburgo/Arquivo Salvat

riquecer o fundo de melodias que, desde *Manon Lescaut*, sempre ostentaram a sua marca pessoal. Em obras posteriores, o impressionismo de Debussy emprestará por vezes o seu colorido para descrever ambientes: é o caso de *Il Tabarro* (onde conjugou admiravelmente esse estilo com o seu próprio para sugerir a vida nos cais do Sena) ou até o do prelúdio do último ato de *Tosca*. A Verdi foi buscar a simetria periódica da melodia, dotando-a de maior elasticidade e eliminando os limites entre *arioso* e declamação. No entanto, as diferenças em relação a Verdi são notáveis. O certo é que na sua obra não há papéis tão ricamente desenhados como Falstaff, Otelo ou Iago, nem as suas reações se encontram tão analisadas e justificadas; mas isso, em parte, é porque as suas personagens são muito mais simples, mais elementares.

Já em *Manon Lescaut* se notam aspectos originais, tanto musicais como psicológicos, que rompem com o mundo das grandes personagens verdianas para se aproximarem de outro universo bem diferente, embora sem perderem ainda as suas ligações com o Romantismo. Esta tendência acentua-se até culminar nessa jóia que é *La Bohème*. Por outro lado, a ânsia de Puccini de celebrar as pequenas coisas, de se identificar com a pequena burguesia, não age em prejuízo de uma construção musical de acordo com o século XX. A orquestra romântica era, com freqüência, quase um mero acompanhamento. Isso não acontece em Puccini. Por baixo dessas melodias cantadas, aparentemente fáceis e contagiantes, há todo um edifício sinfônico que responde de forma minuciosa às exigências teatrais. E não se deve esquecer outra das características básicas de Puccini: a sua condição de músico teatral. Para o compositor, personagens, ação, ambiente e situação eram inseparáveis. Por isso, prestou uma atenção muito especial aos libretos, tornando-se o martírio dos libretistas ao introduzir constantemente modificações pessoais. Nas suas obras, cada cena ganha vida, não só em si própria, mas também em função das antecessoras e das seguintes. Um pormenor aparentemente pequeno pode ser imprescindível para criar uma situação dramática posterior. Esta minúcia não podia ser só fruto da inspiração, e daí que Puccini não fosse nem rápido nem prolífico; precisava de trabalho constante, reflexão e análise.

Oronoz

O pintor alemão Adolph Menzel (1815-1905) captou, em obras como Na Ópera, *reproduzida na página anterior, os temas da burguesia dos finais do século passado. Em cima, retrato de Giacomo Puccini, compositor que também se ligaria aos sentimentos da burguesia do seu tempo. O seu profissionalismo musical e o seu agudo sentido do teatro fizeram dele o mais famoso compositor italiano depois de Verdi.*

Trajetória

A carreira musical de Puccini inicia-se quando, depois de ter estudado na sua cidade natal, Lucca, se muda para Milão e, por indicação do seu mestre Ponchielli, escreve a sua primeira ópera, *Le Villi* (1880), que apresentará sem êxito a um concurso organizado pela casa Sonzogno. Por diligência de Ponchielli e Boito, a obra é estreada um ano depois no Teatro dal Verme, de Milão. Um pormenor curioso: um dos contrabaixistas da orquestra era um compositor que, pouco depois, inventaria o Verismo: Pietro Mascagni. A obra triunfou e mereceu até a admiração de Verdi, mas a seguinte, *Edgar* (1899), teve menos sorte. Em 1893, *Manon Lescaut* representou o arranque definitivo da personalidade criativa do compositor.

Todo o talento de Puccini brilha, esplendoroso, em *La Bohème* (1896), que contém uma magnífica descrição da vida boêmia de Paris, certos tipos de caracterização exata, luminosa e profunda, e uma cuidada atenção a todos os pormenores. Se esta obra significava já uma forte tomada de contato com o Verismo, a seguinte — *Tosca* (1900) — inserir-se-á plenamente nesta tendência. A violência presente na ação, a sombria profundidade dos sentimentos, a evolução dramática e uma música de cambiantes novos e refinados, com emprego constante do *leitmotiv*, constituem as principais conotações estilísticas desta obra. No uso desta última técnica, Puccini conseguiu uma fluidez e expressividade ainda maiores em *Madama Butterfly* (1904), obra cujo colorido oriental se baseia na combinação inteligente de harmonias hexatonais de cunho debussiano, orquestração wagneriana e elementos musicais japoneses. *La Fanciulla del West* (1910) reflete um ambiente exatamente oposto e representa uma renovação da escrita de Puccini que, alcançando um grande refinamento, conjuga as técnicas do impressionismo francês com os ritmos e melodias do Far-West. A sua estréia, que se realizou no Metropolitan, de Nova Iorque, dispôs de elenco de nível insuperável: Emmy Destin, Enrico Caruso e Pasquale Amato.

Após a exceção de *Le Rondine* (1917), opereta sem grande êxito, compôs o chamado «Tríptico» (1918), estreado também no Metropolitan. Trata-se de uma trilogia composta por um drama sórdido — *Il Tabarro* —, uma tragédia sentimental — *Suor Angelica* — e uma comédia — *Gianni Schicchi*. Cada uma destas óperas, com valor por si própria, ganha em contraposição com as restantes. O contraste entre *Il Tabarro*, um trabalho compacto, rico em atmosfera, harmonicamente tenso e de evocativa sordidez, e o brilho cintilante, mordaz e engenhoso de *Gianni Schicchi* é absoluto.

A última obra de Puccini, *Turandot* (estreada em 1926), que o seu autor deixou incompleta, apresenta importantes novidades. Em oposição ao resto das suas óperas, quase se pode afirmar que se trata de uma «grande ópera» pelo uso de grandes massas corais e cênicas. Na escrita observam-se também inovações técnicas: uso de bitonalidade, harmonias ásperas e agressivas, etc. Se Puccini tivesse vivido mais tempo, talvez o seu estilo tivesse seguido uma via de ligação com Stravinsky ou Schönberg, mas isso não aconteceu e hoje contempla-se a sua figura como isolada e sem continuidade.

Obras representativas

Capítulo 12

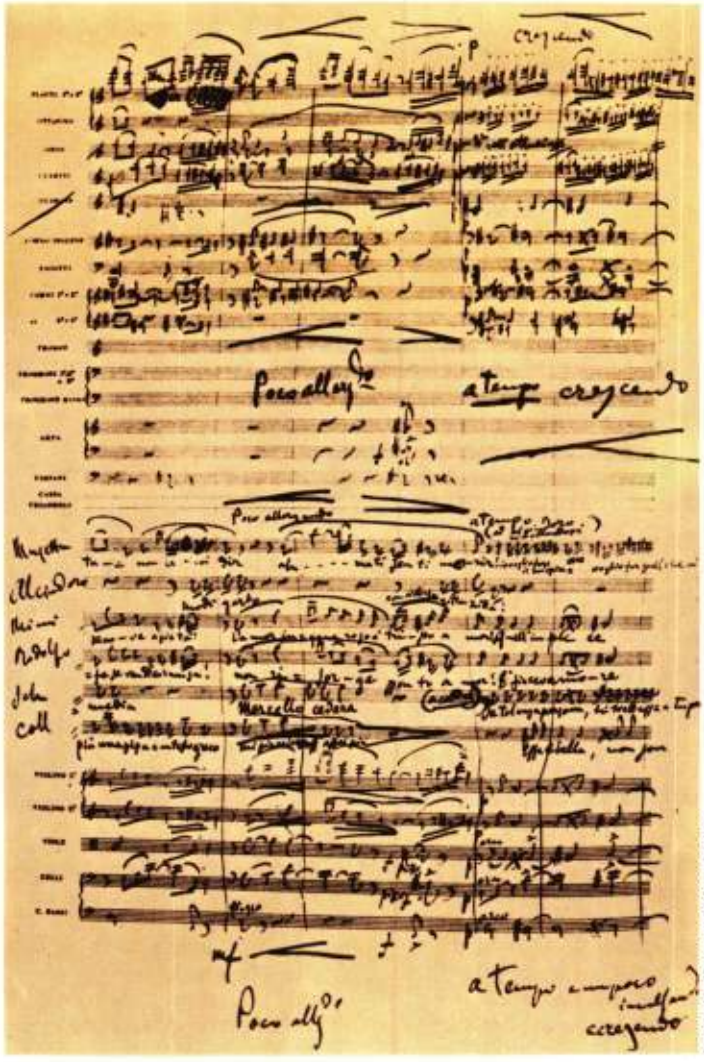
Três obras de Puccini

No final de 1909, Puccini andava à procura de um tema que, à semelhança de Tosca, *fugisse à atmosfera de tragédia lacrimosa das suas óperas anteriores.* The Girl of the Golden West, *um drama de David Belasco, impressionou vivamente o músico devido à sua mistura de realismo violento e romantismo sentimental, própria para a sua música. Assim nasceu* La Fanciulla del West. *Embaixo, capa de uma edição da obra.*

Giancarlo Costa

«La Bohème»

La Bohème («A Boêmia») foi escrita em pleno auge do movimento verista e Puccini, talvez sem o querer, transformou-se, com ela, numa das cabeças da nova corrente. Há nela, é claro, muitos elementos veristas: numerosas personagens secundárias, contínuos diálogos musicados, um *intermezzo* orquestral e inúmeros pequenos pormenores, como o cair da água sobre o rosto de Mimi, no primeiro ato, ou o vacilar do lampião de petróleo, no último. Também são de cunho verista os gritos de Parpignol, a banda militar, a repetição fora de cena da valsa de Musetta para os atrasados, etc. Mas *La Bohème* não é uma ópera claramente verista, como podem ser *Tosca* ou *Il Tabarro*. As suas personagens têm ainda muito de romantismo e a figura de Mimi está fortemente idealizada. Grande parte deste romantismo reside

Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, os libretistas de La Bohème, *foram talvez os melhores que Puccini teve na sua carreira de compositor. Ricordi brincava referindo-se aos três como «a Santíssima Trindade». Embaixo, uma página da partitura autógrafa desta obra.*

Archiv für Kunst und Geschichte

A ilustração, retirada da capa de uma edição de La Bohème — considerada por alguns como a obra-prima de Puccini —, transmite a despreocupada alegria e a espontaneidade vital das suas personagens, inspiradas numa série que Henri Murger publicou em «Le Corsaire» *(1847-1849)*.

no argumento, extraído pelos libretistas Luigi Illica e Giuseppe Giacosa de *Cenas da Vida Boémia*, de Henri Murger, sobre as quais, por certo, também trabalhou Leoncavallo para a sua ópera homónima. É sabido que ambos os compositores deixaram de ser amigos e se tornaram inimigos quando os seus projetos se cruzaram.

De toda a obra emana esse espírito característico do Bairro Latino de Paris e transpira um ar vital e juvenil, como compete às suas personagens: um impulsivo Rodolfo, um Marcello espontâneo e simpático, uma encantadora e simples Mimi e uma Musetta jovialmente graciosa, no meio de outras personagens carregadas de humanidade.

Musicalmente, a obra introduz uma linguagem contínua, que não se interrompe, isto apesar de em cada ato haver páginas de corte individual, já que estas se fundem com a situação. É o caso das árias de tenor e soprano, no primeiro ato, da valsa de Musetta, no segundo, e de *«Donde lieta usci»*, no terceiro. A única exceção é a brevíssima *«Vecchia zimarra»*, que, essa sim, interrompe a ação no quarto ato. A melodia é a característica fundamental. Flui placidamente ao longo da partitura, evocando e ligando situações, graças a um *leitmotiv* construído com base em pequenos pormenores e matizes algo debussinianos.

O primeiro ato contém árias e duetos que não alteram a continuidade dramática. A ária do tenor *«Chè gelida manina»* é sempre uma página muito esperada e para isso contribui a bela frase coroada com um brilhante dó. O mesmo acontece com a ária *«Mi chiamano Mimì»* do soprano, exposta em forma de relato na primeira parte e mais lírica e melódica na segunda, que antecede o curto e belíssimo dueto com que o ato termina.

O segundo ato poderia subdividir-se em três seções: a apresentação de Mimi, confiada a Rodolfo, em forma de madrigal; a valsa de Musetta, escolho de muitos sopranos, e o explosivo concertante final com banda militar incluída.

O mais conseguido é, sem dúvida, o terceiro ato. Após um intermédio orquestral que sugere um clima de frio e de neve, surge um dueto soprano-barítono, *«Speravo di trovarte qui»*, em que Mimi expressa a sua desolação pelo abandono de Rodolfo. Este aparece e canta a sua parte mais dramática — *«Mimì è tanto malata»* —, à maneira de confissão a Marcello. Mimi, ouvindo-o, decide manter a separação no emotivo *«Addio senza rancore»*; a cena culmina, com a chegada de Musetta, num magnífico quarteto em que contrastam os ânimos dos participantes.

No quarto ato, costuma explodir toda a tensão que o público foi acumulando ao identificar-se com as personagens e situações. Depois do dueto tenor-barítono e da alegre cena dos jogos, servida para descontrair, a tragédia precipita-se com a chegada da moribunda Mimi; após o belíssimo dueto final entre esta e Rodolfo, *«Sono andati»*, o pano cai enquanto na orquestra, em *forte*, se ouvem dramáticos acordes que não conseguem apagar o grito angustiado do poeta perante a morte da amada.

A ópera, estreada sem grande êxito inicial, a 1 de fevereiro de 1896, no Teatro Regio, de Turim, exige para o papel de Mimi um soprano lírico de fina capacidade expressiva. Para o ardente e ciumento Rodolfo, requer-se um tenor lírico, que no decurso do terceiro ato tem de ser quase *spinto*. A personagem de Musetta, que costuma ser sempre causa de problema, necessita de um soprano lírico, de voz potente e controlada. Marcello e Schaunard são barítonos e Colline é um baixo.

«Tosca»

Composta em Chiatri, entre junho de 1898 e setembro de 1899, *Tosca* foi estreada a 14 de janeiro de 1900, no Teatro Costanzi, de Roma. Foi uma representação agitada, já que se difundiu o rumor de que havia uma bomba no teatro. Apesar disso, o seu triunfo foi total e tiveram de se repetir vários números: *«Recondita armonia»*, o final do primeiro ato, *«Vissi d'arte»* e *«E lucevan le stelle»*. Desde então, o êxito da obra não decresceu.

O libreto, de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, baseia-se num drama de Victorien Sardou de título análogo, que o próprio Puccini conhecera numa interpretação da insigne Sarah Bernhardt. A adaptação revestiu-se de inúmeras complicações; Puccini teve de prescindir da intriga histórica e das implicações ideológico-políticas e viu-se obrigado a modificar, omitir e encurtar cenas, a fim de concentrar a tragédia. Ao decidir pôr em música esta obra, Puccini aceitou um extraordinário repto, já que, à primeira vista, a história parecia imprópria para a cena lírica. Contudo, conseguiu o milagre de equilibrar adequadamente a música com a tragédia. A partitura cinge-se permanentemente ao curso dos acontecimentos com admirável flexibilidade, conferindo à ópera a qualidade de drama musical por excelência. A música costuma passar bruscamente de umas tonalidades para outras e a dissonância é um recurso freqüente. A orquestração revela-se, por vezes, cortante e dura, para fazer contrastar — em vez de a fundir — a variedade de timbres instrumentais. A percussão reveste-se de excepcional importância.

Outra peculiaridade de *Tosca* é que o mal aparece como entidade autônoma, numa espécie de estranha auto-exaltação. É uma força demoníaca, externa e inimiga, satisfeita consigo própria. Na personagem de Scarpia, domina a componente sádica e isso explica que a sua música possua um mórbido *sex-appeal*, que nunca apareceu na música romântica, e que contrasta com o erotismo da relação Tosca-Cavaradossi. Na ópera romântica, existia um abismo insuperável entre bons

e maus, e o espectador tomava sempre partido pelo primeiro grupo. Isso não acontece em *Tosca,* onde uns e outros se refletem reciprocamente, deixando entrever um fundo comum. Enquanto as ações mais felizes dos primeiros se olham com suspicácia, os do segundo engendram uma inquietante sensação de atração-repulsão.

É de referir, também, o caráter expressivo da música, começando pelos três acordes que abrem a ópera e que sugerem o sinistro e brutal Scarpia. Reaparecem a concluir o primeiro e o segundo atos, além de se reiterarem ao longo de toda a partitura. Scarpia tem direito a uma atenção especial, já que é um dos primeiros papéis importantes que Puccini escreveu para a voz de barítono. Além disso, é a única das três figuras principais que possui um motivo musical próprio, cuja rigidez sugere a imutável perfídia da personagem. As cenas culminantes de Scarpia são o *Te Deum* do primeiro ato e as duas árias do segundo. O *Te Deum,* peça de grande eficácia teatral, possui certas conotações de grande ópera à Meyerbeer, que afastam a sua música da concepção pucciniana. Na primeira das suas árias, *«Ha più forte sapor»,* Scarpia expõe o seu credo erótico, enquanto na segunda — *«Già, mi dicon venal»* — introduz o tema da luxúria e do seu crescente desejo por Tosca:

Esta música, que representa a luxúria e a brutalidade mais feroz, reune todas as características veristas. Para Tosca e Cavaradossi, em contrapartida, empregam-se cores muito mais românticas. A cantora é retratada por meio de uma ampla melodia diatônica, que sugere a sua religiosidade. Sobressaem os dois belos duetos com o tenor, os diálogos com Scarpia e a melódica e intensa ária *«Vissi d'arte»,* autêntico remanso de paz no seu confronto com Scarpia, e que foi com freqüência criticada por interromper a ação. A *particella* de Mário revela uma atenção especial pelo refinamento melódico. O seu espírito romântico reflete-se admiravelmente no madrigal *«Qual occhio al mondo.»* A primeira das suas árias, *«Recondita armonia»,* relata o seu amor por Tosca; a segunda, *«E lucevan le stelle»,* possui um lirismo penetrante. Os seus elementos mais característicos são construídos pelo tempo lento, a tonalidade menor e a triste queda da melodia em *«e muoio disperato».*

Em geral, todo o resto da partitura se vem colocar ao serviço das personagens ou a representar situações de especial efeito dramático. Em relação a estas últimas circunstâncias, pode citar-se como exemplo o uso das marchas, quer durante o interrogatório de Cavaradossi ou na sua execução, à maneira de *crescendo,* que conduz a tensão até pontos máximos de emotividade. Música e texto constituem em *Tosca* uma unidade inseparável, tal como nas grandes óperas do século XX.

«Turandot»

O libreto desta ópera, escrito por Giuseppe Adami e Renato Simoni, baseou-se numa comédia de Carlo Gozzi, por sua vez extraída de uma fábula persa. Na sua elaboração interveio o próprio Puccini, que inventou à última hora a emocionante personagem de Liù, a última das suas heroínas.

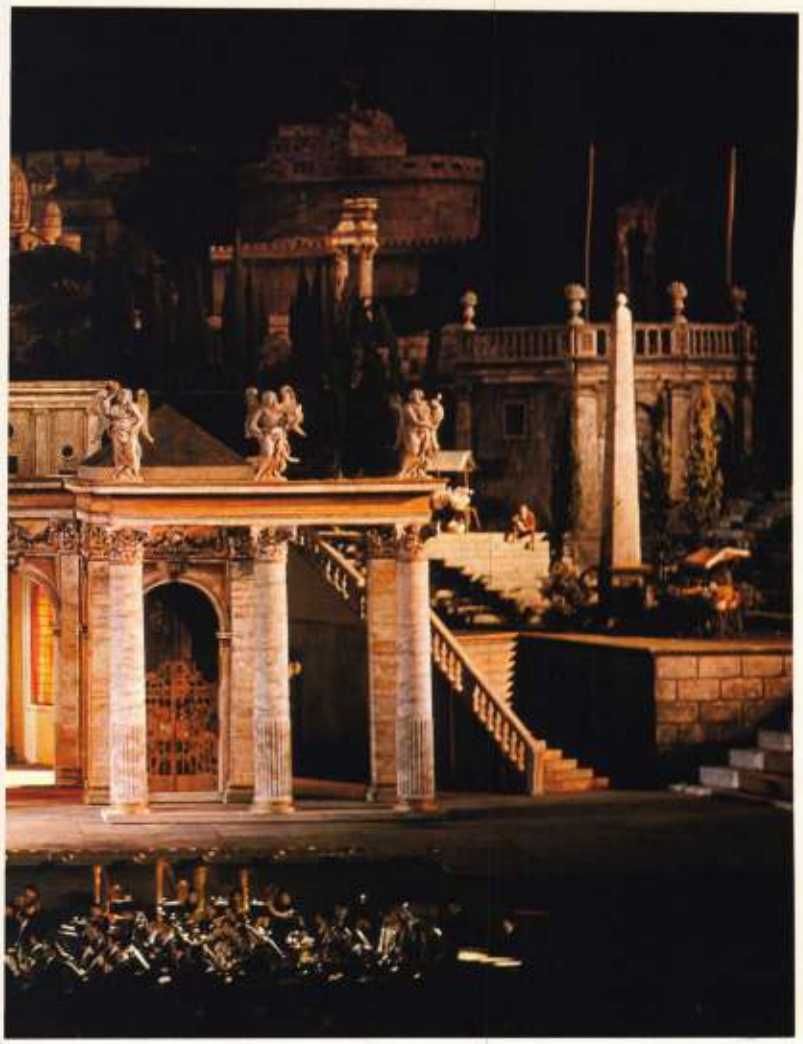
A obra, inconclusa quando da morte de Puccini, foi completada pelo seu discípulo Franco Alfano, segundo os apontamentos deixados pelo mestre. A sua estréia realizou-se no Alla Scala, de Milão, a 25 de abril de 1926, sob a direção de Arturo Toscanini que, depois da morte de Liù, interrompeu a representação para dizer: «Até aqui chegou o mestre...». O papel de Calaf foi cantado pelo tenor espanhol Miguel Fleta.

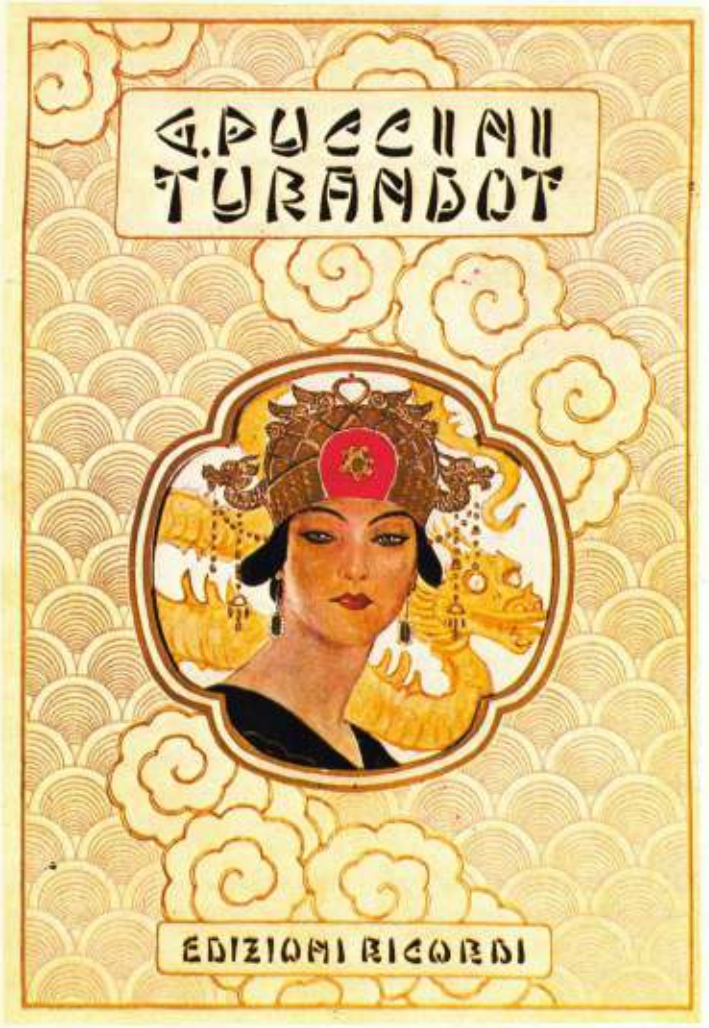
Em *Turandot,* está bem patente uma vez mais a tendência de Puccini para o exótico, que já aflorara em *Madama Butterfly* e em *La Fanciulla del West.* A ação, que ocorre em vinte e quatro horas imaginárias, situa-se numa lendária Pequim. As personagens são variadas e apresentam amplos contrastes: Turandot, desumana, cruel e altiva; Calaf, apaixonado e intensamente heróico; Liù, doce e generosa; Timur, patético; Ping, Pang e Pong, cômicos e grotescos; o povo, espectador passivo.

Puccini reservou uma tessitura impiedosa para Turandot, cujo papel está cheio de dificuldades na zona aguda, enquanto escreveu para Liù páginas muito líricas, estabelecendo assim um contraste entre a frieza de uma e a humanidade da outra. Para a primeira, requer-se um soprano dramático de considerável volume vocal; para a segunda, um soprano lírico. Calaf exige um tenor *spinto* de voz ampla e potente, capaz de refletir um caráter heróico. As três máscaras são um elemento fundamental: servem para Puccini animar a ação principal, ao introduzirem observações lúcidas e, por vezes, premonitórias. As três surgem como uma unidade tripartida

Salmer

Tosca foi e continua sendo uma das óperas mais populares de Puccini, apesar de a sua dimensão trágica e heróica estar longe do intimismo de outras obras dele, tão do gosto do público burguês. Em cima, uma representação da obra na Arena de Verona.



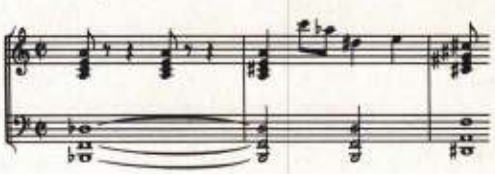


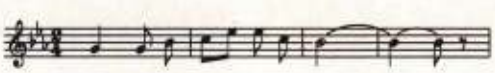
Simion/Ricciarini

Puccini compôs Turandot *no último ano da sua vida, sofrendo de forma constante as mais angustiosas dúvidas sobre a sua capacidade como criador. Embora incompleta, a obra é, sem dúvida, um dos trabalhos mais maduros e conseguidos da sua produção.*

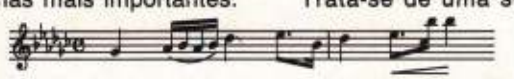
que fala, pensa e atua em uníssono, sendo acompanhadas por uma música leve, muito diferente da que corresponde às restantes personagens.

O exotismo é conseguido por meio da utilização de elementos pentatônicos, com harmonias semelhantes às de *Butterfly,* introduzindo melodias chinesas e empregando uma orquestra numerosa, que inclui uma seção de madeira com cinco elementos por família, cordas, harpa e ampla percussão (timbales, celesta, caixa, bombo, pratos, triângulo, gongo, xilofone, etc.).

O admirável primeiro ato é, talvez, o mais acabado e compacto. Desde os primeiros compassos reflete, graças a efeitos fundamentais harmônicos e tímbricos, o clima de terror que vive o povo de Pequim sob a implacável Turandot. Gongo e xilofone irrompem em tons rudes e estrepitosos:

As intervenções das personagens principais e do povo alternam constantemente, assumindo o coro grande importância. O final apresenta um concertante de uma magnífica unidade. Após a suplicante ária de Liù, *«Signore, ascolta»,* e a compassiva expressão de Calaf, *«Non piangere, Liù»,* começa um grande conjunto que vai crescendo até quebrar num grito frenético. O príncipe não se resigna e toca três vezes no gongo para participar na prova dos três enigmas; a melodia muda e aparece o *leitmotiv* de Turandot, moldado num autêntico tema chinês:



O segundo ato caracteriza-se pela sua teatralidade. A cena inicial é confiada inteiramente às máscaras, que comentam o último desafio de Turandot e caem numa nostálgica depressão, ao comparar o seu trabalho atual com aquele que realmente gostariam de fazer. A segunda cena corresponde à cerimónia dos três enigmas: após o tema de Turandot, esta aparece para cantar um dificílimo monólogo, *«In questa reggia»,* em que a frase *«Quel grito è quella morte»* quase se revela sobre-humana. Também nele figura um dos temas mais importantes:



No final, junta-se a ela o tenor, repetindo a sua última frase num registro mais agudo, para voltarem ambos a cantá-la num tom ainda mais alto; é o momento de maior exigência vocal para o soprano e o tenor.

Durante toda a cena existe um diálogo com o povo, que presencia a cerimônia e reage com júbilo à medida que os enigmas são desvendados.

O terceiro ato inicia-se com um sugestivo ambiente noturno, que dá ao tenor oportunidade de cantar a sua mais bela página, *«Nessun dorma».* Trata-se de uma suave ária que vai crescendo em ímpeto até à frase de desafio final, que a orquestra sublinha apaixonadamente. Liù, por fidelidade ao seu senhor, suicida-se depois de cantar o comovente *«Tu che di gel sei cinta».* Foi aqui que Puccini deixou a partitura incompleta. O dueto final entre Calaf e Turandot foi escrito por Alfano com base em esboços de Puccini e a preocupação de não acrescentar nada que desvirtuasse o trabalho do mestre; devido a isso, compôs um dueto não muito convincente e com claras reminiscências da *Butterfly*. ■

Capítulo 13

O Verismo

Cerca de 1875, haviam desaparecido os ideais do Risorgimento e em seu lugar abrira-se a porta à desilusão e ao descontentamento. A Itália vivia um momento de séria tensão. Nasceram por essa altura as primeiras ligas socialistas e os movimentos sindicais.

No campo literário, e devido à influência de Zola, surgiu uma tendência encabeçada por Giovanni Verga, caracterizada por desenvolver grandes dramas inspirados em acontecimentos cotidianos, nos quais o artista procurava representar a realidade em todas as suas manifestações, sem excluir o feio e o vulgar.

Bases estéticas

Até então houvera em ópera uma espécie de tabu que impedia que o cotidiano tivesse acesso à cena; os sentimentos dramáticos era património exclusivo de cavaleiros medievais com armaduras e pétreos castelos, sem que *La Traviata,* de Verdi, ou a *Carmen,* de Bizet, fossem algo mais do que exceções.

O melodrama, que durante o século XIX constituiu a forma cultural mais popular em Itália, absorveu as novas inquietações sociais e as influências do realismo literário, para abandonar os libretos inverosímeis, os argumentos medievais pretensamente históricos e as ações e personagens da ópera romântica (vestais, guerreiros, heróis, etc.) e centrar-se numa realidade muito mais viva, que expunha as paixões e conflitos de cada dia, refletindo assim a vida tal como era.

Passaram a ter acesso ao palco as pessoas que diariamente passeavam pela rua as suas angústias e problemas. Surgiu, deste modo, um teatro lírico baseado na realidade de cada dia, prescindindo de sublimações idealistas e aceitando a condição humana com tudo o que de feio e belo lhe é inerente. Assim nasceu o «Verismo», que tentou levar para a tradição vocal italiana as contribuições da música sinfónica do século XIX, bem como as novidades do tecido musical wagneriano. Com ele, as necessidades dramáticas impõem-se e dominam a música, originando um novo estilo vocal diferente do *bel canto.* Tanto Boito como Ponchielli e Verdi tinham prescindido já dos sobreagudos. Também a ópera francesa empreendera já uma nova caminhada, mas enquanto o me-

Museu do Teatro, Barcelona/Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

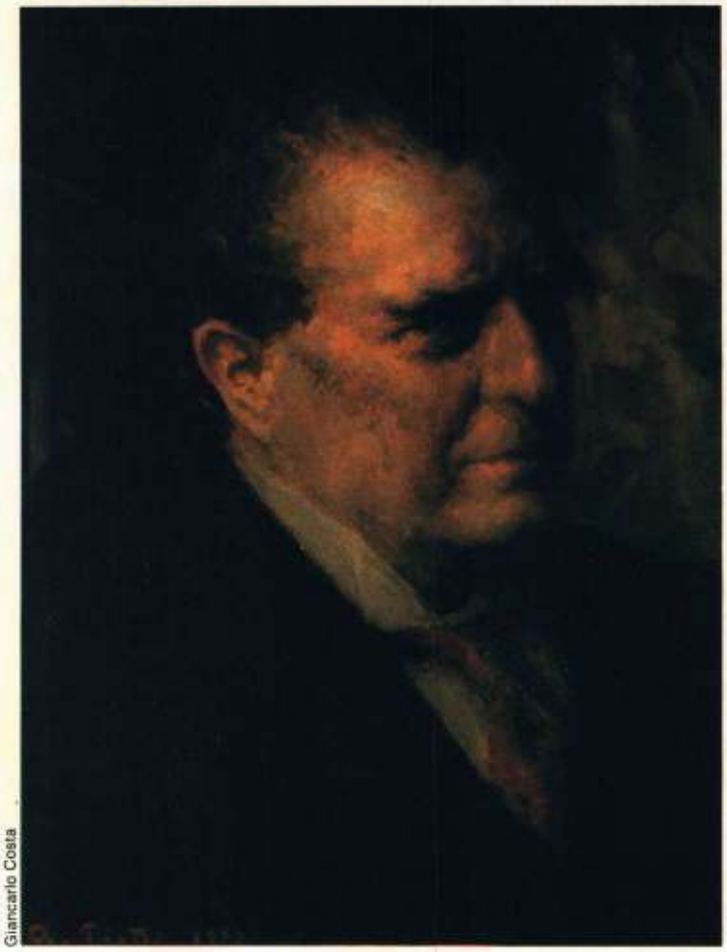
Entre os cantores cuja voz e técnica interpretativas contribuíram para consolidar o estilo da ópera verista, devem citar-se o tenor espanhol Miguel Fleta (1893-1938) — embaixo, à esquerda, em diversos momentos da Tosca, *segundo apontamentos de Ricardo Marín — e, naturalmente, Enrico Caruso (1873-1921), o melhor tenor do século — embaixo, à direita, caracterizado para* I Pagliacci.

lodrama francês perseguia o intimismo e a delicadeza da emissão, o Verismo procurou efeitos dramáticos que, por vezes, quase desembocavam no grito. Nele, o fraseado é marcado e a dicção martelada, dominando a tessitura as notas centrais e o registro de passagem. Esta vocalização exige uma nova técnica de emissão e respiração.

A música afasta-se totalmente do *bel canto* e centra-se em recitativos e *ariosos* de tipo expressionista, embora sem perder um *cantabile* de potente arranque e uma amplitude melódica inerente a toda a produção musical italiana. Tudo isso subordinado mais à expressividade dramática do que à pureza estilística.

Os cantores foram fundamentais na afirmação deste novo estilo. Entre eles, e sem esquecer Giovanni Martinelli, Aureliano Pertile, Miguel Fleta, Emma Carelli, Gemma Bellincioni ou Claudia Muzio, sobressai a figura mítica de Enrico Caruso. Todos eles se preocuparam com os aspectos interpretativos e expressivos da música e desenvolveram técnicas vocais baseadas no predomínio da zona central da voz. Não obstante a sua pretensão realista, e talvez por causa dela, os libretos veristas apresentam, em regra, argumentos sangrentos e paixões violentas. Globalmente, as obras revelavam-se uma novidade de tipo contestário. O tema operático fundamental, o amor, descia das etéreas nuvens para se tornar violento e cru.

Embaixo, retrato de Pietro Mascagni, de autor desconhecido. O compositor de Cavalleria Rusticana *— a quarta das suas óperas e a primeira que conseguiu ser estreada — não foi capaz de de superar durante o resto da vida o extraordinário êxito que alcançou com esta obra, graças à qual alinhou para sempre na escola verista, movimento em que só é incluível mais uma das suas quinze óperas,* Silvano, *de 1895.*



Giancarlo Costa

O panorama verista

Da saturação da ópera romântica surgiu o Verismo. Os seus princípios devem ser procurados no naturalismo literário de Zola, no melodrama romântico-naturalista tipo *Carmen* e no drama doméstico da vida contemporânea que, como premonição, se desenrola em *La Traviata*. Numa carta a Ricordi, Verdi comentava, acerca da nova escola, que todos os dramaturgos ou os grandes operistas haviam sido veristas, incluindo Shakespeare: «O importante é sê-lo sem o saber; sê-lo no profundo e no imediato de uma realidade humana.»

Contudo, o verdadeiro arranque do verismo está em Mascagni, expoente máximo da escola. Para muitos, este novo estilo, que impregnou a cena lírica de brutalidade e violência não imaginárias mas arrancadas da rua, começa, desenvolve-se e consome-se numa única obra: *Cavalleria Rusticana* (1890). *I Pagliacci* (1892) não passaria de uma imitação e o contributo de Puccini, Giordano ou Cilea deveria ser tomado como pós-romantismo. Provavelmente, os veristas não tinham programa estético e o que os uniu foi a contemporaneidade, a afinidade espiritual e a ânsia de prosperar. Não existiu, na realidade, um nexo dogmático nem uma solidariedade de movimento entre eles.

O novo estilo de *Cavalleria* destroçou imediatamente os convencionalismos anteriores e o público apaixonou-se dele pelo que havia de profundo e de imediato no seu poder de comover. Isto provocou o aparecimento de imediatas possibilidades comerciais; os editores promoveram rapidamente a criação e difusão de obras semelhantes. Na sua maioria, as óperas de Puccini, Giordano, Cilea e outros, apesar de catalogadas como veristas, são antes expoentes de um romantismo decadente, continuado através da história da época. Nem sequer todas as obras destes compositores, incluindo Mascagni e Leoncavallo, obedecem aos mesmos critérios estéticos.

As obras veristas concitaram logo o consenso do público e obtiveram o triunfo popular mais absoluto não só em Itália mas também na Rússia, Alemanha, Espanha, Hungria, etc. Na seqüência deste êxito, surgiria uma escola neoverista de caráter internacional, na qual devem salientar-se as figuras de Poulenc (França), Menotti (América do Norte), D'Albert (Alemanha), Janáček (Tchecoslováquia) e Falla (Espanha).

Pietro Mascagni

Mascagni (1863-1945), autêntico criador do Verismo, teve Puccini como companheiro de estudos no Conservatório de Música de Milão, onde estudou com Saladino e Ponchielli. De caráter muito independente e incapaz de se submeter à disciplina escolar, abandonou o conservatório e aceitou um contrato como diretor substituto de uma companhia de ópera. Fixou-se depois em Cerignola como regente da Filarmônica e da banda do Teatro Municipal, atividades que completava dando aulas de piano. Neste período ganhou o concurso da editorial Sonzogno para óperas em um ato com a obra *Cavalleria Rusticana,* que compusera em apenas dois meses. A sua estréia em Roma, em 1890, provocou uma adesão verdadeiramente fanática. O velho Verdi quis ouvir a música e tocaram-lhe num piano alguns fragmentos; o mestre captou logo os motivos daquela popularidade, exclamando: «Estou percebendo, estou percebendo.»

Em cima, cartaz que anuncia a estréia de Le Maschere, *obra apresentada simultaneamente em seis teatros italianos, decerto para mostrar ao mundo a intensa atividade operática de Itália naquela altura. Todavia, excetuando em Roma, onde foi dirigida pelo próprio Mascagni, a obra foi mal recebida e mostrou-se pouco adequada a um lançamento com estas características.*

Apoiado desde então por Sonzogno e Ricordi, os dois grandes editores musicais da época, Mascagni pôde desenvolver uma intensa atividade como compositor; apesar disso, não conseguiu escrever nunca obra tão orgânica e homogênea como *Cavalleria.*

L'Amico Fritz (1898) contém alguns momentos encantadores, mas a música é superficial; *Iris* (1898) apresenta originalidades na orquestração, mas tem um libreto inconsistente; *Le Maschere* (1901), que foi estreada simultaneamente em seis teatros, teve, no entanto, uma breve carreira; *Isabeau* (1911), baseada na história de Lady Godiva, gozou de um êxito efêmero; *Il Piccolo Marat* (1921), para muitos a melhor ópera do autor, quase não se representou fora de Itália, e *Nerone* (1935), uma tentativa de aproximação ao fascismo, não chegou a firmar-se. Depois de 1921, publicou pouco. Só entraram no seu catálogo algumas peças sinfônicas, com exceção de *Nerone.* Foi nomeado acadêmico de Santa Cecília em 1922; de Itália, em 1929; vice-presidente daquele organismo posteriormente e representante de Itália no centenário de Beethoven, em Viena, em 1927. O seu apoio a Mussolini valeu-lhe muitas honras mas saiu-lhe caro; quando faleceu subitamente no hotel Plaza de Roma, em 1945, estava só e na indigência.

Ruggero Leoncavallo

Outro dos pilares do Verismo foi Leoncavallo (1857-1919), nome freqüentemente associado ao de Mascagni como compositores de uma única ópera. Tal como a do seu colega, a produção de Leoncavallo revela grandes aspirações e grandes insucessos.

Apaixonado desde jovem pela música, uma série de circunstâncias político-sociais impediu-o de a abordar seriamente até os 30 anos. Depois de ter composto algumas obras sem grande repercussão, como *Chatterton* e *I Medici*, o êxito estrondoso da *Cavalleria* apontou-lhe outro caminho estético. Leoncavallo ganhava a vida dando lições de música e tocando piano em cafés; mas, desde o momento em que mostrou ao editor Edoardo Sonzogno a partitura de *Os Palhaços,* a sua vida mudou radicalmente. Estreada por Toscanini no Teatro dal Verme, de Milão, a 21 de maio de 1892, a obra, que contém uma forte tensão dramática e um atrativo melódico direto, alcançou um dos maiores êxitos líricos da época.

O compositor acertou triplamente. Por um lado, introduzindo palhaços numa ópera, numa altura em que o circo ambulante estava na moda. Por outro, conseguindo uma continuidade cênica escorreita e direta, que reserva o momento culminante para cantar o consternado riso do palhaço, de uma forma incisiva e brilhante. E, por último, como clara antecipação de certos dramas de Pirandello, introduzindo o teatro dentro do teatro.

Desde então, *Cavalleria* e *I Pagliacci* foram integradas, com freqüência conjuntamente, no repertório habitual de todos os teatros do Mundo. Ainda hoje a amarga ironia de Canio, expressa lapidarmente num recitativo e numa célebre ária *(«Vesti la giubba»),* continua comovendo gerações.

I Medici, *que havia sido um desastre completo em Milão, foi representada em Berlim, em fevereiro de 1894. O imperador Guilherme II ficou tão impressionado que encomendou a Leoncavallo uma ópera à glória dos Hohenzollern. Apesar do apoio oficial,* Der Roland von Berlin *(1904) também não triunfou. A caricatura, em que o compositor toca a quatro mãos com uma águia, alude à sua relação com o* kaiser.

Apesar deste êxito, tão-pouco Leoncavallo conseguiu renovar os seus louros. O malogro de *I Medici,* em 1893, roubou-lhe ânimo para completar a trilogia renascentista que se propusera realizar com uma obra sobre Savonarola e outra sobre César Bórgia. Nem a sua *La Bohème* (1897), sem a poética intensidade da de Puccini, apesar de algumas belas melodias, nem *Zazá* (1900), obra de reivindicação social, conseguiram calar no público, não obstante terem alcançado relativo êxito inicial. O mesmo se deve dizer das suas óperas posteriores, com algumas das quais procurou o êxito fora de Itália: *Zingari* (Londres, 1912) e *Edipo Re* (Chicago, 1920). Apenas com esta última logrou desconcertar a crítica hostil que nunca o poupou, voltando ao seu estilo de juventude.

Umberto Giordano

Entre os participantes do concurso convocado por Sonzogno em 1889, encontrava-se também um jovem de 21 anos, chamado Umberto Giordano (1867-1948). A obra que apresentou, *Marina,* ficou em sexto lugar entre as 73 partituras admitidas, merecendo que o júri lhe prognosticasse uma brilhante carreira. Algum tempo mais tarde, Sonzogno começou a rever as restantes óperas participantes, à procura de um novo lançamento, e estudou *Marina,* avaliando positivamente a música, mas não o libreto. Interessado, ofereceu ao seu autor um contrato para compor uma nova obra que havia de se chamar *Mala Vita* e inserir-se em plena corrente verista. O libreto narrava a história de uma prostituta, situava a ação nos bairros pobres de Nápoles e empregava uma linguagem que na altura foi acusada de grosseira. A obra, estreada em 1897, agradou à crítica e foi até representada fora de Itália, mas não chegou a convencer o público. A ópera seguinte de Giordano, *Regina Diaz,* foi um insucesso estrondoso, o que valeu ao autor a rescisão do contrato com Sonzogno. Conseguiu, no entanto, uma nova oportunidade e o editor encomendou-lhe *Andrea Chénier.* O libreto era de Luigi Illica. A estréia, realizada em Milão, a 28 de março de 1896, foi um êxito rotundo; o público pôde apreciar e avaliar um novo compositor, com um estilo baseado na escola napolitana mas muito relacionado com a música francesa, especialmente Bizet.

Das suas óperas seguintes apenas *Fedora* (1898) é recordada hoje em dia. Foi estreada com êxito em 1898, com a Bellincioni e o jovem Caruso, ainda um desconhecido.

Francesco Cilea

Dentro do Verismo, mas com bases estéticas um tanto diferentes das de Mascagni ou Leoncavallo, é de citar Francesco Cilea (1866-1950). O seu estilo evidencia um refinamento superior, pela incorporação das formas próprias da ópera francesa numa linguagem pessoal. A música de Cilea distingue-se mais pelo encanto e ingenuidade do que pela intensidade dramática.

A sua educação musical iniciou-se aos 9 anos de idade, quando Francesco Florino, um amigo de Verdi que era bibliotecário do Conservatório de Nápoles, convenceu os pais da criança a enviá-lo para um colégio interno, a fim de estudar piano sob a sua tutela. Era ainda estudante, quando apresentou a sua primeira ópera, *Gina,* que mereceu um extraordinário acolhimento e a encomenda da editorial Sonzogno para compor uma nova obra. *Tilda* (1892) foi o seu primeiro contato com o verismo, embora já se entrevisse nela uma espécie de romantismo decadente, configurado na sutil harmonia e no colorido tímbrico característico da música francesa, e a que não era alheia uma certa influência do *bel canto* de Bellini. É, sem dúvida, mais pessoal *L'Arlesiana,* não obstante as debilidades do libreto. Porém, a sua música, serena, angustiosa e resignada, contém números tão belos como o *«Lamento di Federico»,* frágil à superfície mas com grande expressividade no interior, ou a brilhante e dramática *«Esser madre è un inferno.»* Foi precisamente graças à primeira delas que Caruso obteve o seu primeiro grande triunfo ao apresentar-se no Teatro Lírico de Milão. A obra mais popular de Cilea é *Adriana Lecouvreur* (1902).

Franco Leoni

Se o verismo de Cilea está impregnado de reminiscências francesas, o de Franco Leoni (1864-1949) é cosmopolita. Tal como Puccini, por cuja música foi indubitavelmente influenciado, teve Amilcare Ponchielli como mestre no Conservatório de Milão. Ainda que sua primeira obra, *Raggio di Luna* (1888), tivesse sido estreada em Milão, quase todas as outras o seriam fora de Itália. O compositor emigrou para Inglaterra, apresentando ali *Rip van Winkle, Ib and Little Christina* e aquela que lhe proporcionaria fama internacional: *L'Oracolo* (1905). Depois de ter estreado, em França, *Francesca da Rimini* e, em Milão, *La Terra del Sogno,* a sua última ópera, voltou para Inglaterra, onde faleceu.

Capítulo 14

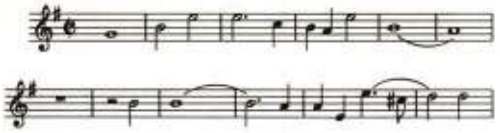
Quatro óperas veristas

«Cavalleria Rusticana», de Mascagni

Vencedora de um concurso de óperas em um ato promovido pela editorial Sonzogno, *Cavalleria Rusticana* estreou-se no Teatro Costanzi, de Roma, a 17 de Maio de 1890. Alcançou tão rápida popularidade que, no ano seguinte, a obra foi representada em Filadélfia e em Londres.

O argumento desta ópera, cujo libreto é da autoria de Menasci e Targioni-Tozzeti, que se inspiraram num drama de Giovanni Verga, relata a história de Turiddu, jovem que acaba de regressar do serviço militar, e que, enquanto faz a corte a Santuzza, se entende com Lola, sua antiga noiva e agora mulher de um carroceiro chamado Alfio. Santuzza, ciumenta, revela a situação a Alfio, fazendo que este desafie e mate Turiddu. Mascagni soube complementar o argumento da peça teatral, que comovera amplamente o público da época devido ao seu cru naturalismo, com uma música poderosa na sua emoção, cheia de melodias originais, simples e de enfático colorido orquestral.

A ópera inicia-se com um prelúdio de serena melodia que, após um *crescendo* que culmina em *fortissimo,* introduz o tema da acusação de Santuzza a Turiddu, pletórico de força e paixão. Depois disso, Turiddu canta, fora de cena, a famosa serenata a Lola, que tanta comoção provocou em 1890. Sobe o pano e vislumbra-se a praça de um pequeno povoado siciliano, onde há uma igreja e uma hospedaria. É a manhã do dia de Páscoa e as pessoas preparam-se para ir à igreja. A música, que está de acordo com o ambiente meridional, é sensual, graciosa e fresca.

De repente, a tonalidade muda de lá maior para lá sustenido menor num motivo sombrio, cheio de acordes sincopados, que sugere a tragédia futura. Aparece Santuzza, que pergunta a Lúcia pelo filho desta, Turiddu, que se julgava estar ausente mas havia sido visto de noite por ali. Ao estalido do chicote, entra em cena Alfio, cantando uma alegre canção de louvor à vida de carroceiro *(Il cavallo scalpita»).* Da igreja começa a ouvir-se o hino de Páscoa *(«Regina coeli laetare»),* que é cantado por todo o povoado, com a voz de Santuzza em primeiro plano:

Todos entram na igreja, exceto Lúcia e Santuzza, que permanecem em cena. Numa belíssima melodia *(«Voi lo sapete, o mamma»),* Santuzza revela-lhe que foi atraiçoada por Turiddu. Lúcia entra na igreja e Santuzza fica à espera de Turiddu. Quando este chega, acusa-o de ter mentido: não foi a Francoforte buscar vinho, mas sim a casa de Lola. O apaixonado dueto *(«Ti vidi volgere giù del sentier»)* é interrompido por Lola, que namorisca com Turiddu, ao mesmo tempo que zomba de Santuzza. Esta, assim que Lola entra na igreja, suplica em vão a Turiddu que não a abandone. Ele perde a paciência, atira-a ao chão e vai-se, não sem ouvir a maldição de Santuzza *(«A te la mala Pascua»).* A música repete um sombrio motivo. Entra Alfio, e Santuzza, louca de ciúme, põe-no ao corrente da situação. De início, o carroceiro não acredita nela, mas por fim convence-se e jura vingar-se durante um tenso dueto.

À maneira de descanso e de preparação para a subseqüente tragédia, insere-se um *intermezzo* que é, provavelmente, o mais famoso de quantos existem. Um suave tema sugere o ambiente pascal e vai crescendo até um martelado clímax, após o qual se desvanece tranqüilamente.

A cerimônia terminou e as pessoas saem da igreja. Turiddu, acompanhado de Lola, convida os amigos a tomar um copo de vinho, numa alegre canção *(«Viva il vino spumegiante»).* Entra Alfio e recusa o convite. Surge a disputa e desafiam-se, segundo os costumes sicilianos: um abraço e uma mordidela na orelha direita. Apesar de desejar a morte do rival, Turiddu arrepende-se do seu procedimento e mostra-se preocupado pela sorte de Santuzza se ele morrer no duelo. Alfio ouve-o com frieza e dirige-se ao lugar do desafio. Turiddu despede-se da mãe, numa emotiva cena

Arquivo Salvat

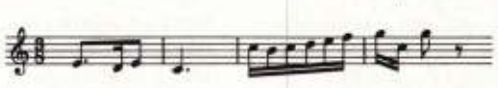
A gravura da esquerda, de A. Bonamore, realizada durante a representação de Cavalleria Rusticana *no Alla Scala de Milão, em 1891, ilustra a última cena da ópera, quando, sobre os compassos finais de intenso dramatismo, uma voz anuncia que mataram Turiddu.*

(«Mamma, quel vino è generoso»), e pede-lhe que tome conta de Santuzza no caso de ele não regressar. Lúcia não compreende nada e a sua súplica é afogada por Santuzza, que entra e a abraça. Após umas passagens orquestrais, uma camponesa grita em dialeto: «Mataram o compadre Turiddu.» Lúcia e Santuzza desfalecem, enquanto a orquestra encerra brilhantemente a obra.

«Os Palhaços», de Leoncavallo

Estreada a 21 de maio de 1882, no Teatro dal Verme, de Milão, *I Pagliacci* («Os Palhaços») dispõe de um libreto do próprio Leoncavallo, que escreveu igualmente os de quase todas as suas óperas. O argumento baseia-se num fato real: quando o compositor era criança, um empregado doméstico dos Leoncavallo mantivera relações amorosas com a mulher de um palhaço de uma companhia ambulante, até que este matou a jovem esposa à punhalada.

Com este tema, Leoncavallo compôs uma peça teatral perfeita. A música, afastada de toda a sofisticação, possui uma força muito particular, que possivelmente emana do seu caráter napolitano. A melodia entra diretamente no coração, comovendo pelo seu fundo trágico e poder expressivo. O discurso musical surge rico, mercê de um variado colorido orquestral e de modulações e harmonias em constante e rápida mutação.

O prelúdio apresenta já sinais originais. O incisivo tema inicial, constituído por dois motivos rítmicos, sugere algo grotesco, de certo sabor expressionista, muito de acordo com o teatro de bonecos e que vem expressar a vida sem sossego dos cômicos errantes:

O prólogo constitui outra novidade e, em boa medida, deve ser considerado como um canto ao verismo. Nele se define o caráter de Tonio como centro do drama; foi precisamente a ele que o compositor confiou a última frase da ópera: *«La commedia è finita»*, embora a tradição a tenha posteriormente atribuído ao tenor.

É também característico o contraste entre os motivos apaixonados e os frívolos que em vários momentos dialogam uns com os outros, como no dueto entre Nedda e Tonio e no final Nedda-Canio. Neste último, a profundidade trágica dos sentimentos do palhaço choca com a ligeireza de uma Nedda que não quer compreender a situação.

O centro dramático é constituído pela famoso recitativo-ária *«Recitar... Vesti la giubba»*, lamento desesperado de Canio perante a infidelidade da mulher e que tantos êxitos granjeou a Caruso, que fez desta peça um dos seus máximos triunfos. A cena não pode deixar de impressionar: Canio, vestido de palhaço, lamenta-se de não ser um homem mas sim apenas um ator a quem o público paga para que o divirta; quando Arlequim lhe rouba a sua Colombina, tem de rir, ocultando as lágrimas, para que o público aplauda. O seu desespero culmina num motivo musical cheio de profundidade. Por fim, com o corpo a tremer pelos soluços e as mãos a tapar a cara, abandona a cena.

A cena final liberta de chofre todo o drama contido. Canio assassina sua mulher, Nedda, e o amante desta, Silvio, perante a estupefacção do público de ficção; a música alcança um ressonante *fortissimo* e repete o tema final da ária de Canio: «Ri, palhaço, pelo seu amor falhado. Ri pela dor que te envenena o coração.»

Cenicamente, se a idéia do espetáculo dentro do espetáculo não era nova e era típico daquele período o uso das máscaras da Commedia dell' Arte tanto em música como em pintura, foi Leoncavallo que introduziu ambos na ópera, o mesmo se podendo dizer da filosofia segundo a qual viver é sofrer. Foi precisamente o confronto entre disfarce e personagem real que permitiu ao compositor alcançar uma surpreendente realidade do ponto de vista da descrição psicológica dos caracteres e das palavras que fluem das suas bocas.

«André Chénier», de Giordano

Depois de concluída, a partitura de *André Chénier* foi examinada por Amintore Galli, conselheiro e diretor musical de Sonzogno; o juízo deste foi lapidar: «Ópera irrepresentável.» Perante uma opinião tão taxativa, e receando que o libreto não fosse oportuno na agitada situação social que a Itália atravessava, Sonzogno decidiu enterrar a obra. Alguns meses depois, Giordano encontrou-se em Florença com Mascagni, que convenceu Sonzogno a deixar representar *André Chénier*.

A estréia realizou-se a 28 de março de 1896, no Alla Scala de Milão, num clima de extraordinária tensão. Apesar disso, o êxito foi total e houve até que bisar alguns trechos. O primeiro, o terceiro e o quarto atos agradaram especialmente.

O libreto, embora muito transformado, baseia-se num fato histórico: as peripécias de André Marie de Chénier, poeta francês do século XVIII que, depois de ter apoiado a Revolução no seu período monárquico-constitucional, se tornou membro do clube dos Fuldenses e acérrimo inimigo da política de Robespierre, que ordenou a sua detenção e execução.

A ação desenrola-se ao longo de quatro atos. O primeiro, situado no palácio da condessa de Goigny, contém — além de uma breve página

Archiv für Kunst und Geschichte

Luisa Ricciarini

Em cima, um retrato a óleo de Umberto Giordano, pintado por Gaetano Esposito, em 1896, o mesmo ano em que foi estreado André Chénier.

A formação literária que Ruggero Leoncavallo recebeu na Universidade de Bolonha, especialmente como discípulo de Carducci, permitiu-lhe escrever, depois, alguns dos seus libretos, como o do seu maior êxito, Os Palhaços. *À esquerda, um esboço de Rafaello Busoni para o último ato desta ópera.*

Giancarlo Costa

Após a sua estréia em Milão, Adriana Lecouvreur *percorreu, em cinco anos, os principais palcos de ópera, embora sem êxitos estrondosos. Todavia, juntamente com algumas árias de* A Arlesiana, *é a obra que ainda recorda o nome de Cilea.*

introdutória para o barítono — uma das mais gratas árias de tenor que já se escreveram: *«Un dì, all'azzurro spazio»*. Trata-se de um canto à Natureza e ao amor, que contrasta com críticas à crueldade humana, à hipocrisia do clero e ao abuso dos patrões. Tudo isso servido por uma música muito expressiva. Se o segundo ato é talvez o mais difícil (apesar do belo dueto soprano-tenor *«Ora soave»*), no terceiro encontram-se várias páginas de grande inspiração: a ária da velha Madelon, o *«Nemico de la patria!»* do barítono, a suplicante *«Mamma morta»* do soprano e o tenso *«Si, fui soldato»* de Chénier, ária difícil pela tentação de abrir a voz e que, no entanto, pode catapultar para o êxito. O breve quarto ato é uma pequena jóia: a música, clara, atraente e facilmente compreensível, voa sem obstáculos e sem floreados inúteis. A ária *«Come un bel dì di maggio»* do tenor, canto à poesia como objetivo da vida, resiste à comparação com as mais belas que se conhecem. Aparentemente simples, com exceção de um dó, oferece, no entanto, notáveis dificuldades de afinação. A ópera termina com um brilhante dueto entre tenor e soprano, onde novamente confessam o seu amor e decidem enfrentar juntos a execução.

«Adriana Lecouvreur», de Cilea

Adriana Lecouvreur (1692-1730), a mais famosa atriz do seu tempo, revolucionou o teatro ao prescindir da florida declamação em moda para depurar-se no sentido de um estilo mais simples, direto e natural. Reconhecida como mulher de grande inteligência e magnetismo pessoal, foi a primeira atriz a ser bem recebida na alta sociedade. Entre os seus amores, salientou-se o conde Maurício, filho natural de Augusto II, eleitor da Saxônia e rei da Polônia. A ópera homônima de Cilea, estreada a 6 de novembro de 1902, no Teatro Lírico de Milão, com Caruso como protagonista, baseia-se na relação entre estas duas personagens.

A ação desenrola-se em quatro atos, ligados por uma música sutil e um pouco decadente, de influências bellinianas e francesas. Se, por um lado, as melodias longas, nostálgicas e românticas, nos fazem lembrar Bellini, por outro a graça e o picaresco de personagens e cenas e a elegante estrutura musical recordam-nos a ópera francesa.

No primero ato, tanto a ária de Adriana *«Io son l'umile ancella»*, paralela ao *«Depuis le jour»*, de *Louise*, de Charpentier, como as cenas entre o príncipe de Bouillon, o abade e Michonnet, que lembram a *Manon*, de Massenet, são exemplos disto. No segundo, brilha o passional dueto entre a princesa e o conde — meio-soprano e tenor — que culmina numa breve e bela ária para este. As danças do terceiro ato foram buscar a sua estrutura ao sinfonismo do século XIX e em alguns momentos repetem motivos da Serenata para cordas, de Tchaikovski. É neste ato que o verismo, ainda que sempre muito pessoal em Cilea, aparece mais claramente delineado. A declamação de Adriana contra a impureza de algumas mulheres, no decurso de um serão em que a convidaram a recitar, e que subentende uma acusação à princesa, é um momento de grande tensão que vai *in crescendo*. Mas, apesar destas cenas magníficas, o quarto ato é ainda mais completo. Compacto harmônica e melodicamente, tensamente dirigido para a tragédia final, este ato foi concebido como um todo e escrito com autêntica inspiração. A música encontra uma resposta imediata no coração do público através da serena beleza das melodias, das quais o máximo expoente é a patética *«Poveri fiori»*. Cilea reafirma neste último ato a sua preferência pelas tradições do século XIX, revelada na interpretação melódica da situação teatral. Não só cria os caracteres como, de acordo com o estilo italiano, lhes confere uma capacidade inata para expressar os mais variados sentimentos humanos por meio da linha vocal. ■

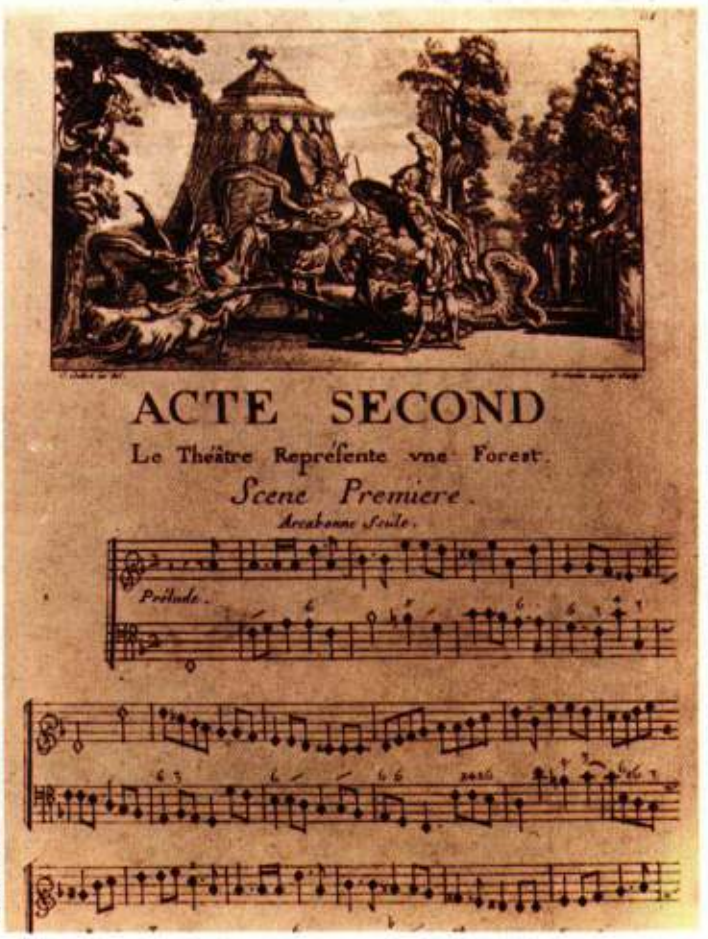
Capítulo 15

A ópera francesa

Tate Gallery, Londres/Arquivo Salvat

Como ponto de arranque para o estudo da ópera francesa, partiremos da figura de Robert Cambert (1628-1677), cuja ópera *Pastorale d'Issy* (1659) costuma ser considerada como a primeira escrita no país gaulês. Em associação com o sacerdote-poeta Pierre Perrin, Cambert escreveu diversas comédias musicais e, após algumas vicissitudes, abriu em 1669, graças a um privilégio real, a Académie Royale de Musique, onde estreou *Pomone* (1671) e *Pastorale des Peines et les Plaisirs de l'Amour* (1672). A autorização passou quase a seguir para Lully. Depois de se ter mudado para Londres (onde morreu assassinado), Cambert fundou aí, em 1674, a Royal Academy of Music.

O grande século da ópera francesa

Embora caiba a Cambert a prioridade, é Jean-Baptiste Lully (1632-1687) quem inicia a longa lista de nomes da história da ópera francesa. Com ele, os ideais de comedida expressividade defendidos pela Camerata Fiorentina sofreram importantes alterações. Conquanto, em geral, os temas continuassem sendo mais ou menos mitológicos (Alceste, Proserpina, Perseu, etc.), o seu tratamento variou. Em primeiro lugar, Lully deu uma forma pessoal à abertura (a chamada *ouverture française,* trecho instrumental constituído por três movimentos: lento-rápido-lento) e incluiu nas suas óperas um bailado tanto para corresponder ao gosto de Luís XIV por este gênero quanto pelas profundas raízes que a dança tinha na tradição francesa; depois, concedeu um papel relevante à música não cantada, mesmo em cenas sem dança; finalmente, empregou o recitativo seco buscando uma adequação entre as sílabas dos versos e a ênfase com que estes tinham de ser «recitados cantando». À medida que a ação avançava, afetando mais diretamente as linhas do argumento, havia que os formular de maneira que o ouvinte compreendesse o significado das palavras. Lully tinha apenas 21 anos quando começou a colaborar nos *ballets de cour* e nas comédias-bailados baseadas em obras de Corneille, Racine ou Molière. Depois, diretor do teatro musical e em colaboração com o poeta Philippe Quinault, iniciou a sua carreira de operista com a pastoral *Le Fêtes de l'Amour et de Bacchus,* de 1672, e, em 1673, apresentou *Cadmus et Hermione,* autêntica tragédia lírica que gozou logo dos favores do público. Em 1860,

Arquivo Salvat

Em cima, Jean-Baptiste Lully, busto em bronze de Antoine Coysevox (1640-1720). Lully foi o verdadeiro iniciador da ópera francesa, à qual, retomando a tradição italiana, impôs as suas peculiares características, adaptadas ao gosto do seu público. À direita, prelúdio do segundo ato de Amadis, *fruto da longa colaboração com Quinault, autor da grande maioria dos libretos das suas óperas.*

compôs *Proserpine,* onde empregou pela primeira vez o recitativo acompanhado. A sua produção foi ganhando em qualidade e espetacularidade (a sua *Phaéton,* de 1683, era deslumbrante), mas sem apelar para inovações radicais. Além das suas comédias-bailados, todas com textos de Molière, Lully escreveu outras óperas importantes como *Alceste ou Le Triomphe d'Alcide* (1674); *Persée* (1682), *Amadis* (1684), *Roland* (1685), *Armide* (1686), *Acis et Galatée* (1686), etc.

Ora, se é certo que a produção teatral daquela época continua viva na cultura do nosso tempo (citamos Racine, Corneille e Molière), não se pode dizer o mesmo da operática. As obras de Lully, salvo raras páginas resgatadas pelo disco, só são conhecidas dos estudiosos. Por que razão perdeu o teatro musical quase toda a sua vigência com o correr dos anos?

Sublinhemos que a estética forjada no seio da Camerata Fiorentina aspirava a restaurar as antigas tragédias gregas. Títulos como *Dafne, Eurídice, Orfeo, Ariadna, Dido,* etc., representam o modelo seguido depois por operistas como Cambert, Lully, Charpentier e até Rameau. A seguir, com o apogeu do Barroco, passamos da recriação dos mitos clássicos para a exaltação de personagens também afastadas da realidade da época: Clorinda, Tancredo, Angélica, Bradamante, Ruggero, Orlando, etc., extraídas dos poemas de Tasso e de Ariosto, e que só podiam interessar a um reduzido setor da sociedade — nobreza e burguesia eruditas —, embora a novidade do espetáculo atraísse amplos setores do povo simples. Não deixa de ser sintomático que as óperas de outrora que continuam gozando de permanência nos cartazes sejam comédias do tipo *Il Matrimonio Segreto* ou *La Serva Padrona.* Estas obras proporcionariam ao teatro musical o aliciante do imediatismo dos fatos, da credibilidade dos assuntos e da vulgaridade dos protagonistas.

Marc-Antoine Charpentier (1634-1704), contemporâneo e

Giancarlo Costa

Giancarlo Costa

André Campra não só compôs música de teatro, como foi um dos mais importantes autores de música religiosa nos começos do século XVIII. Contudo, é como inventor da ópera-bailado que é recordado. Em cima, figurino para uma personagem da sua ópera Tancredo, *de 1702.*

Jean-Philippe Rameau, o grande compositor e teórico musical francês, começou a compor tragédias líricas quando já contava 50 anos. A terceira delas, Castor et Pollux, *constituiu um dos maiores êxitos da época, tendo sido repetidamente cantada entre 1737 e 1875. À esquerda, convite para uma reposição de 1918.*

André Grétry levou a ópera cômica francesa ao seu nível mais elevado, se bem que as suas obras não tenham superado a dura prova dos anos. À direita, retrato devido à pintora francesa Élisabeth Vigée-Lebrun.

rival de Lully, aproveitou a competição surgida entre este e Molière para colaborar com o comediógrafo e escrever a música de cena de *Le Mariage Forcé* (1672) ou de *Le Malade Imaginaire* (1673). A sua atividade no campo operístico não foi muito frutífera (*Circe*, de 1675, *Acis et Galatée*, de 1678, e *Médée*, de 1693), visto ter dedicado muitos anos da sua vida à música religiosa. O velho entusiasmo do público francês pelo bailado consagrou uma modalidade instrumental chamada *entrée* (literalmente, entrada), que servia para caracterizar o aparecimento em cena das personagens ou para designar uma cena independente em certas óperas em que a dança mantinha um especial relevo. Na composição destas cenas, distinguiram-se músicos tão famosos como Campra e Rameau. Se bem que haja certos antecedentes em Lully, André Campra (1660-1744) pode ser considerado o verdadeiro inventor da ópera-bailado, síntese destes dois espetáculos, em *L'Europe Galante* (1697). O argumento, de uma trivialidade absoluta, serviu para que o libretista Houdar de la Motte examinasse os caracteres amorosos de diversos povos — francês, espanhol, italiano e turco —, com todos os chavões da inconstância, fidelidade, ciúme, ardor, etc.

Contudo, há neste período uma personalidade que ocupa um lugar proeminente na história da música francesa, tanto pelas suas inovações no campo da criação como pelos seus contributos doutrinários. Trata-se de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), compositor que transformou velhos esquemas, acrescentou novas vozes, alterou os andamentos da *ouverture*, assimilando-a à sinfonia (rápido-lento-rápido), e escreveu partituras que ainda hoje mantêm a sua total validade expressiva. Rameau começou a dedicar-se à cena depois dos 50 anos, mas, graças à sua longevidade, pôde compor um elevado número de óperas e óperas-bailado. A primeira, *Hippolyte et Aricie* (1733), embora se mantenha dentro do estilo clássico de Lully, apresenta maior riqueza de orquestração e uma complexidade estrutural que dificulta a tarefa dos intérpretes. Em *Les Indes Galantes* (1735), valeu-se do artifício das *entrées* para criar um espetáculo que cativou o grande público e foi motivo de todo o tipo de imitações e paródias. A sua terceira obra, *Castor et Pollux* (1737), tem sido reputada como o apogeu da sua arte dramática. A última, *Les Paladins* (1760), manifesta a sua portentosa força criadora como orquestrador.

Museu de Versalhes/Arquivo Salvat

A «Querelle des bouffons»

O pequeno intermédio cômico de Pergolesi *La Serva Padrona*, apresentado em Paris em 1752, foi o detonador que fez eclodir a latente rivalidade entre os homens de perruca de Versalhes e os futuros *sans-culottes* de Paris. Dezasseis anos depois da sua morte, Pergolesi provocou em França a famosa *Querelle des bouffons*, em que os partidários da diversão napolitana se opuseram descaradamente à tradição representada pelos nomes de Lully e Rameau. À frente das duas tendências achavam-se os nomes de Gluck e Piccinni. A querela opôs também duas concepções de vida tão distanciadas como a da nobreza erudita e a do povo intuitivo. Que no final da polêmica o pêndulo se inclinasse a favor de Gluck e contra Piccinni, não tira relevância ao fenômeno de haver um público ativo que participava «de» e «no» espetáculo de teatro.

A França lançou-se pelo caminho da ópera cômica. Todavia, compositores como Favart, Grétry ou Philidor transitaram por ele sem dar ao gênero outra coisa senão títulos circunstanciais. Charles-Simon Favart (1710-1792), libretista de mais de 150 títulos e compositor de alguns deles, ofereceu com *Les Amours de Bastien et Bastienne* (1753) uma paródia da obra de Rousseau que inspiraria a posterior ópera de Mozart (1768). François-André Danican Philidor (1726-1795) chegou a ser, no seu tempo, a principal figura da ópera cômica francesa, preeminência que só lhe pode ser disputada pelo belga André Grétry (1742-1813), que já apresenta mais pontos de contato com Gluck. Philidor foi um orquestrador brilhante e entre os seus títulos — alguns de excelente qualidade — devem mencionar-se *Sancho Panza dans son île* («Sancho Pança na sua Ilha»), *Tom Jones* (1765) e *Le Sorcier* («O Feiticeiro»), obra com que se inaugurou o costume de fazer subir o autor ao palco.

O alemão Christoph Willibald Gluck (1714-1787) exerceu grande influência em Paris com algumas das suas óperas, muitas delas escritas em colaboração com o italiano Raniero de Calzabigi, homem de elevada cultura helenística. *Iphigénie en Aulide* e *Orphée* (1774), *Alceste* (1777), *Iphigénie en Tauride* (1778) e *Echo et Narcise* (1779) são alguns dos seus títulos mais significativos. A querela acabou com o triunfo do alemão sobre o italiano Niccolo Piccinni (1728-1800), cuja *Iphigénie en Tauride*, também estreada em Paris (1781), não conseguiu eclipsar o êxito da sua homônima gluckiana.

Por seu turno, Grétry tentou seguir os modelos fixados por Gluck em obras como *Andromaque*, sem deixar por isso o campo da ópera cômica, para o qual contribuiu com partituras de nível apreciável, como *Richard Coeur de Lion* (1784).

O Romantismo

A Revolução francesa, desde a tomada da Bastilha (1789) até ao golpe de Estado de 18 do brumário (1799), não impediu que se continuasse desenvolvendo em Paris a atividade operística, mesmo durante o período do Terror. Um pouco antes da grande convulsão, a influência de Gluck deixava-se

sentir ainda através do italiano Antonio Salieri (1750-1825), discípulo e protegido do alemão, que obteve um ressonante êxito com *Le Danaïdes* (1784), onde os ventos românticos são já algo mais do que um presságio. A desmitificação da nobreza tornou-se bem patente numa nova ópera — de «estilo trágico-cômico», segundo a expressão do próprio Salieri — intitulada *Tarare,* com libreto de Beaumarchais.

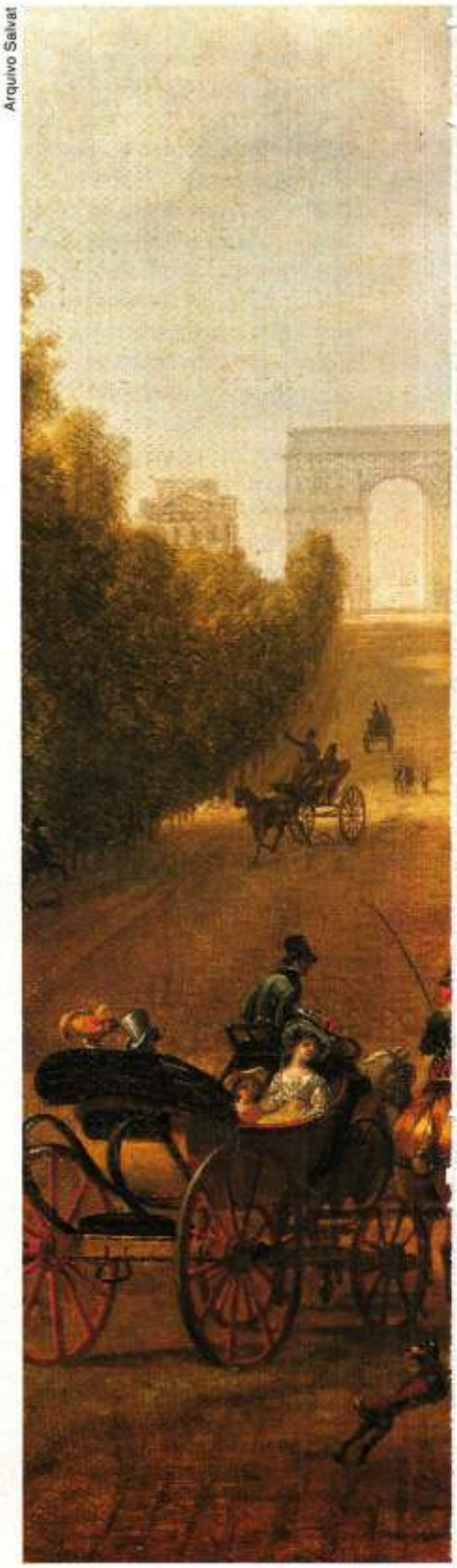
O grande êxito do período revolucionário deveu-se a outro italiano radicado em Paris, Luigi Cherubini (1760-1842), que viu representada duzentas vezes consecutivas a sua *Lodoïska* (1791). Este fervor não se repetiu com *Médée* (1797), revitalizada modernamente e que abriu o caminho ao melodrama trágico.

Antes de chegar à *grand'ópera* de Meyerbeer, devem citar-se alguns nomes que influíram no gênero operático, em geral, e no gosto parisiense, em particular. Entre os operistas franceses, salientaremos Jean-François Le Sueur (1760-1837), precursor de Berlioz; François-Adrien Boïeldieu (1775-1834), que viveu vários anos em S. Petersburgo; Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817), também precursor do Romantismo, apesar de seguidor de Gluck; Daniel Auber (1782-1871), renovador da ópera juntamente com Meyerbeer e Rossini e autor de títulos ainda populares, como *La Muette de Portici* («A Muda de Portici», 1828), que apresenta a curiosidade de a protagonista de uma ópera ser muda, e *Fra Diavolo* (1830); Louis Hérold (1791-1833), afamado autor do melodrama *Zampa* (1831), ainda vigente em certos palcos. Entre os italianos, sobressaem Gaspare Spontini (1774-1851), que, com *La Vestale* («A Vestal», 1807), tentou manter vivos os ideais do Neoclassicismo contra o já próximo turbilhão romântico; Ferdinand Paër (1771-1839), enaltecido por Napoleão mas obscurecido por Rossini; e, naturalmente, o próprio Gioacchino Rossini (1792-1868), de quem mencionaremos apenas aqui a faceta que incidiu diretamente nos avatares da cena francesa. Rossini cultivou por igual o melodrama e a ópera cômica. Mas, enquanto Gluck tentou — e com freqüência conseguiu — que a música fosse o complemento emotivo do texto, Rossini inclinou-se de preferência para o brilho.

Herdeiro de Mozart, Pergolesi, Cimarosa e Paisiello, Rossini viu iniciar-se em Itália uma rivalidade com Meyerbeer, que se estendeu a Paris — feudo inexpugnável do alemão — com a estréia mundial de algumas das suas óperas, em especial *Guilherme Tell* (1829). Ao longo das páginas desta peça máxima, última que escreveu para a cena, Rossini afastou-se daquele brilho um pouco superficial, sempre civilizado, amiúde jocoso, conseguido através de inconfundíveis cabaletas, *crescendi* arrebatadores e finais de *imbroglio strepitoso.* Mas, assim como as texturas diáfanas de Rossini

À direita destas linhas, uma vista dos Campos Elíseos de Paris, em meados do século XIX. Em vez de perturbar a atividade operática, a Revolução francesa contribuiu para a estimular e Paris continuou sendo, ao longo do século XIX, um centro operístico de primeira categoria para toda a Europa e a ele acorreram os maiores compositores italianos.

Arquivo Salvat



Em baixo, projeto de cenário para uma montagem de Medeia, *em 1962. Esta ópera de Luigi Cherubini, cuja estréia no Teatro Feydeau, em 1797, não teve o êxito da sua anterior* Lodoïska, *conquistou por fim o reconhecimento do público desde que Maria Callas cantou o papel da protagonista, no Festival de Florença de 1953.*

Giancarlo Costa

nem sempre significam frivolidade, o aparato de Meyerbeer nem sempre equivale a um bisturi que mergulhe no fundo da alma. A *grand'ópera* do alemão é mais superficial do que profunda. Poder-se-ia dizer que no melodismo de Rossini esvoaça ainda o espírito de Mozart, enquanto na música de Meyerbeer se refugia o mais trivial da cantabilidade latina.

Jakob Liebmann Beer (1792-1864), mais conhecido como Jacques ou Giacomo Meyerbeer, perante o reduzido êxito obtido no seu país de origem, mudou-se para Itália, onde assimilou as correntes musicais predominantes, e depois para Paris, onde chegou a ser praticamente o ditador da cena. Aí estreou *Robert Le Diable* («Roberto, o Diabo», 1831), que já mostra bem a sua habilidade técnica e a sua inclinação para a ênfase; *Les Huguenots* («Os Huguenotes», 1836), cujo êxito se baseia num romantismo desmedido e na busca do surpreendente mais do que na análise das psicologias; *Le Prophète* («O Profeta», 1849) e *Dinorah* (1859), cuja concepção difere (logo no libreto) da das obras anteriores. Um ano depois da sua morte, estrear-se-ia *L'Africaine* («A Africana»), que toma por tema uma fantasiada viagem de Vasco da Gama,

Arquivo Salvat

e é considerada pela crítica como o seu trabalho mais característico, testamento musical em que combinou as tendências da ópera romântica, o espírito francês e acertos e erros do melodrama italiano tal como então era concebido.

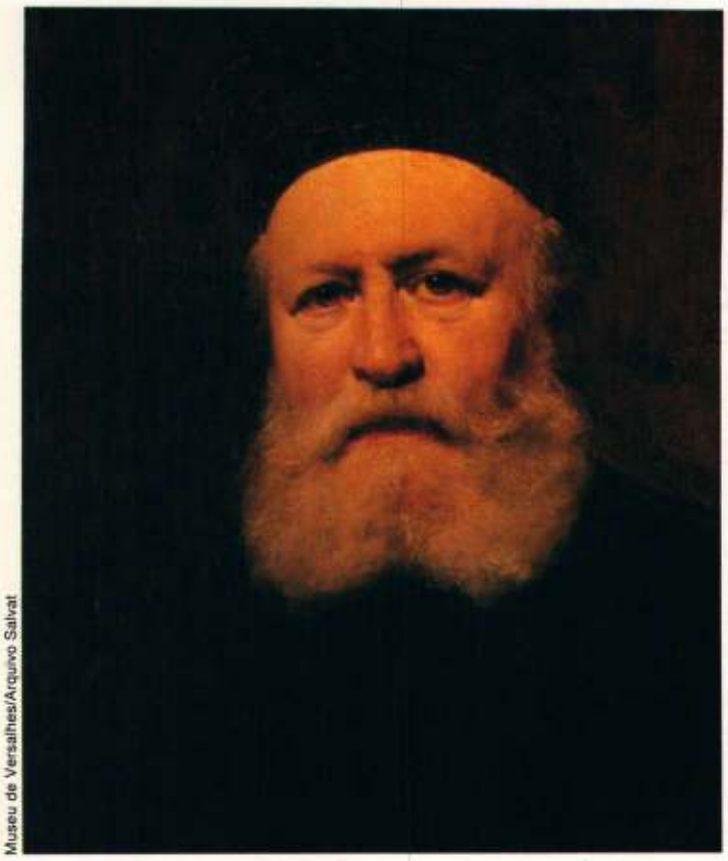
De novo as correntes da ópera francesa sulcaram a encruzilhada de tendências não autóctones. Os que seguiram as pisadas de Gluck foram músicos italianos, como Cherubini e Spontini, e se o Romantismo deu um novo impulso ao *bel canto*, isso deveu-se ao trabalho de Donizetti e Bellini. Estes nomes eclipsaram os de franceses como Jacques Halévy, que, com *La Juive* («A Judia», 1835), tentou conjugar a espetacularidade da grande ópera trágica com essências não extintas do espírito de Gluck, ou Adolphe Charles Adam, autor da bufonaria *Le Postillon de Longjumeau* (1836). Mas como, se se omitissem os autores estrangeiros, seria difícil compreender o papel desempenhado por Paris no campo da cultura musical, diremos que Bellini escreveu a sua última ópera, *I Puritani* («Os Puritanos»), pensando no público francês; Donizetti fez o mesmo em 1840, com *La Fille du Régiment* («A Moça do Regimento»), *La Favorite* («A Favorita») e, três anos mais tarde, com *Don Pasquale;* o próprio Verdi, com *Les Vêpres Siciliennes* («As Vésperas Sicilianas», 1855) e, sobretudo, com *D. Carlos* (1867), deixou uma marca inapagável da sua passagem pela Ópera de Paris.

Superando tendências contrapostas e influências alheias, apareceu finalmente um compositor francês que não só se demarca de qualquer tutela, como estabeleceu modelos para

Alicia Noé

Giacomo Meyerbeer (retrato em cima, à esquerda) terminou a partitura da sua ópera O Profeta *em 1840, mas, em virtude de não se encontrar um tenor apropriado, só foi representada em 1849, ano da sua estréia na Ópera de Paris, com o tenor Gustave Roger e o contralto Pauline Viardot-García, cuja voz deslumbrou o compositor. Ao lado, desenho que mostra a sala do Liceo de Barcelona, vista do palco durante uma representação desta ópera.*

Na página seguinte, retrato de Charles Gounod, pintado por Carolus Duranol. Pela sua enorme popularidade e a sua indubitável influência estilística na geração de músicos que lhe sucedeu, Gounod talvez deva ser considerado a figura mais importante da música francesa dos finais do século XIX.



Museu de Versalhes/Arquivo Salvat

os outros. Referimo-nos a Hector Berlioz (1803-1869), cuja carreira de operista começou não muito bem. *Benvenuto Cellini* (1838) caiu totalmente no dia da estréia, apesar de conter um trecho orquestral que, reelaborado, se converteria no célebre *Carnaval Romano*. *La Damnation de Faust* («A Condenação de Fausto», 1846) também não seria coroada pelo êxito. Se Gluck procurara fazer uma síntese quase simbiótica entre texto e música, Berlioz perseguiu os mesmos objetivos, embora por caminhos diferentes. Para descrever os sentimentos das personagens, Berlioz serviu-se daquilo a que chamava *idée fixe*, elemento parecido ao *leitmotiv* wagneriano. Com estas premissas, aplicou-se na cantata *Huit scènes de Faust* («Oito Cenas de Fausto», 1829), com solistas, coro e orquestra, que culminou na já mencionada lenda dramática sobre Fausto. Mas público e crítica não compreenderam o esforço, provavelmente pela novidade do projeto e pelo caráter híbrido do produto obtido. Para completar a ficha operática de Berlioz não se deve esquecer *Béatrice et Bénédict* (1862), com argumento baseado na peça de Shakespeare *Much Ado About Nothing*, e *Les troyens* («Os Troianos»), poema em duas partes (*La prise de Troie* e *Les troyens à Carthage*), de que só a segunda se estreou em vida do autor (1863). A versão completa foi representada pela primeira vez em 1890, em Karlsruhe, e em língua alemã.

Ambroise Thomas (1811-1896) dedicou à ópera os seus melhores esforços, embora sem passar de um agradável melodismo e de uma orquestração que não resolvia muitas dificuldades. Foi notável, em contrapartida, a habilidade do seu talento dramático. Integram a parte mais relevante da sua produção *Mignon* (1866), o que há de melhor no seu repertório; *Hamlet* (1868), ambiciosa produção, com intervalos coreográficos, considerada como o último marco da *grand'ópera*, e *Françoise de Rimini* (1882), último empreendimento do compositor, já com influências wagnerianas.

Charles-François Gounod (1818-1893) é autor de uma das óperas mais famosas do teatro francês, *Fausto*, apenas eclipsada na sua popularidade pela *Carmen*, de Bizet. *Fausto* (1859), versão parcial da obra de Goethe, foi originalmente uma *ópera comique*, depois transformada em *grand'opéra*, tal como hoje é cantada. Gounod deixou também uma *Mireille* (1864), inspirada no poema de Mistral, mais significativa pela descrição dos ambientes do que pela força dramática das situações, e um *Roméo et Juliette* (1867) que, com uma lírica nada de desdenhar, adapta a tragédia de Shakespeare.

Ainda que alemão de origem, Jacques Offenbach (1819-1880) instalou-se em Paris ainda muito jovem; isto, e as características da sua produção, colocam-no entre os operistas franceses. Foi o rei da opereta, subgênero de música ligeira e contagiosa que fez as delícias de grande parte do público. Da sua quase centena de títulos, salientaremos *Orphée aux Enfers* («Orfeu nos Infernos», 1858), que apresenta uma mistura de sátira mordaz e de situações hilariantes (os deuses do Olimpo a dançar o can-can, por exemplo); *La Belle Hélène* («A Bela Helena», 1864), que insiste na sátira, servindo-se de heróis helênicos ridicularizados, espelhos deformadores que refletem a leviandade dos costumes da época, e, por último, *Les Contes d'Hoffmann* («Os Contos de Hoffmann», 1881), que visa metas mais elevadas do que o riso divertido ou as situações grotescas.

O aparecimento do exotismo

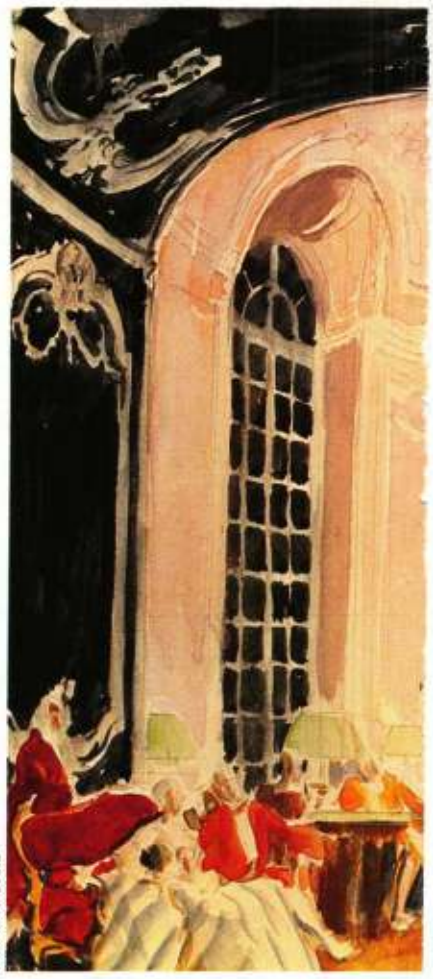
Revendo rapidamente aquilo que já aqui estudamos, verificamos a quase total ausência de elementos exóticos, tanto nas paisagens como nos costumes. Com o apogeu do colonialismo, aparecerão os países remotos e ver-se-ão com uma nova ótica os já conhecidos. Esta é uma das muitas contribuições do Romantismo. A Escócia de Walter Scott *(Lucia di Lammermoor,* Donizetti), a Andaluzia de Mérimée *(Carmen,* Bizet), a Nagasaki das «gueixas» *(Madama Butterfly,* Puccini), o Ceilão das praias selvagens (*Les Pêcheurs de Perles,* Bizet) introduzirão a cor do que é estranho e o sentimento da recuperação da Natureza através de costumes, se não mais «naturais», pelo menos não tão corrompidos aos olhos de uma Europa decadente, o que é um eco distante dos postulados de Rousseau.

Victor (na realidade, Félix Marie) Massé (1822-1884), ocupa um lugar secundário entre os operistas, mas cumpre sublinhar a importância da sua *Une Nuit de Cléopatre* (1885, baseada no romance de Gautier), pelo que contém de perturbador. A simplicidade do argumento (um humilde súdito apaixonado por Cleópatra conseguirá passar com ela uma noite de amor, em troca de pagar o seu desejo com a morte) alberga, no entanto, uma poderosa mistura de sentimentos opostos: o amor do jovem que vai além da vida; o tédio da soberana, que se distrai brincando cruelmente com as paixões; a grandiosidade do banquete nupcial em face do mesquinho desprezo pelo cadáver do herói. Somemos a isso um exotismo refinado e, sobretudo, um especial jogo dialético que permite irmanar palavras como «poder» e «decadência» e perceberemos que a ópera contém já os germes que fecundarão grande parte da produção européia do século XX.

Édouard Lalo (1823-1892) inspirou-se numa lenda bretã para escrever *Le Roi d'Ys* (1888), única ópera do seu repertório (por outro lado não muito extenso) que ainda é representada ocasionalmente.

Com Charles-Camille Saint-Saëns (1835-1921), a ópera francesa percorreu caminhos que já não tinham qualquer rela-

Archiv für Kunst und Geschichte



Giancarlo Costa

A grande versatilidade de Saint-Saëns, músico que praticou todos os gêneros, valeu-lhe caricaturas como a que se reproduz em cima.

A estréia de Manon, *em 1884, na Ópera Cômica de Paris, fez de Massenet o mais popular dos compositores de ópera franceses. À direita, esboço de cenário para uma montagem em 1950.*

ção com os objetivos de Berlioz. Mais «cerebral» do que aquele, mais dado, sem dúvida, ao cultivo da música pura, sem tantas contaminações programáticas, as suas óperas padecem de uma certa frieza, como se se lhe escapasse, com demasiada freqüência, aquele palpitar inefável que dota de uma magia especial uma obra cênica bem conseguida. *Samson et Dalila,* acabada em 1875 e estreada dois anos mais tarde em Weimar, graças aos desvelos de Liszt, não logrou alcançar o equilíbrio necessário entre paixão e efusão sonora, entre ação e interiorização. A partitura contém belas páginas, mas a obra, no seu conjunto, revela-se irregular. *Henri VIII* (1883), muito dentro desta escola francesa em que o racional tem, com freqüência, mais peso do que o passional, revela-se também um pouco fria.

Em *Lakmé* (1883), Léo Delibes (1836-1891) voltou aos cenários exóticos, referidos desta vez à Índia colonial inglesa. O autor, é justo confessá-lo, fez um grande esforço para sair do seu mundo habitual: a opereta. Situaremos melhor Delibes, recordando que escreveu a partitura de bailados tão famosos como *Coppélia* e *Sylvia*.

Georges Bizet (1838-1875) é um dos pouquíssimos compositores franceses que mantém em todos os palcos do mundo uma das suas óperas (*Carmen,* 1875). Toda esta obra é percorrida por ventos de rebelde liberdade, misturados com os torvelinhos das paixões. E, acima de tudo, sente-se a presença do destino, desse fado de maldição que converte as personagens em grotescos e trágicos títeres manejados por fios que não conseguem quebrar, embora tenham consciência das suas prisões. Bizet escreveu outras obras dignas de ser recordadas, como *Les Pêcheurs de Perles* («Os Pescadores de Pérolas», 1863), na qual se podem detectar influências de Verdi; *La Jolie Fille de Perth* («A Bonita Donzela de Perth», 1867), em que essa momentânea adesão se acentua, e *Djamileh* (1872), também de ambiente oriental e que foi acusada de wagnerianismo.

Alexis Emmanuel Chabrier (1841-1909), apesar de ter concretizado as suas incursões no campo da ópera, não conseguiu que nenhuma das suas partituras —*Gwendoline, Le Roi Malgré Lui* («Rei à Força»)— haja podido manter-se nos cartazes.

Jules Massenet (1842-1912), fecundo operista, não foi um compositor muito profundo, mas soube deleitar honestamente, com obras que não pretendem ter valor de universalidade. Com ele se encerra aquele capítulo da ópera francesa que, já muito avançado o século XIX, conseguiu fazer ouvir a sua voz entre as correntes opostas do *bel canto* tradicional e as inovações de Wagner e Verdi. Neste empreendimento, Massenet, herdeiro de um romantismo ainda latente, cultor de textos de Flaubert, Anatole France, Prévost, Goethe, Corneille e Cervantes, não serviu outro senhor a não ser o seu próprio público. Títulos como *Manon, Werther* e *Thaïs* ainda gozam de popularidade. *Manon* (1884) deu no alvo ao conjugar musicalmente lirismo e tragédia no quadro de uma intriga (as desventuras amorosas do cavaleiro Des Grieux e Manon Lescaut) sobejamente conhecida do público. Com *Werther* (Viena, 1892), Massenet serviu-se novamente de um argumento conhecido, que se baseia na trágica frustração de um amor fatal. *Thaïs* (1894), mais pretensiosa, revela-se menos sucedida. A sua ambientação no Egito não é, neste caso, um incentivo exótico importante. Outros títulos de Massenet são: *Hérodiade* (1881), *Le Cid* (1885), *Cendrillon* (1899), *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902) e *Don Quichotte* (1910).

Realismo e verismo

Gustave Charpentier (1860-1956) é um dos poucos autores que, apenas com um título, conseguiram manter-se vivos nos cartazes dos teatros e nas páginas de qualquer história da ópera. Contudo, talvez a sua *Louise* (1900) tenha mais méritos acrescentados do que próprios. Como uma seta no caminho, indica possíveis direções, mas não chega a ser um final de etapa. As componentes musicais não se elevam a grande altura nem se vêem eclipsadas pelo realismo do texto (do próprio Charpentier e não todo ele em verso) — a abordagem de uma problemática social, certos ares de liberalismo

Edimedia

anarquizante, a introdução em cena de um mundo «plebeu», formado por operários, costureirinhas e boêmios, o desejo de estabelecer, sobre as cinzas dos palácios de outrora ou sobre as fábricas da burguesia opressora, o trono dos explorados simbolizado na coroação de uma operária como Musa. Mas, por detrás dessa estampa, não há a coerência doutrinal de um Brecht, por exemplo, senão uns quantos gritos destemperados de pobre gente que se verá engolida pelo burguês que não só as tolera, mas que até se dá ao luxo de aplaudir as suas *boutades* da platéia da Opéra Comique. Charpentier quis prolongar este êxito com uma continuação, *Julien* (1913), mas não teve sorte nesta segunda empresa.

Gabriel Fauré (1845-1942) procurou renovar o gênero com títulos como *Prométhée* (1900), que na aparatosa montagem da primeira versão exigia nada menos do que a intervenção de setecentos executantes, ou *Penélope* (1913), mas não chegou a criar escola ou a representar um marco importante. A recriação de mitos clássicos, um não dissimulado wagnerianismo, a mistura de partes recitadas e cantadas, o aparato cenográfico (*Prométhée* estreou-se ao ar livre, no Teatro das Arenas de Béziers) não foram elementos suficientemente atraentes para assegurar a perdurabilidade da sua obra.

A dispersão estética do século XX

Uma vez mais, e tal como no caso de Charpentier, foi uma intervenção episódica, a de Claude Debussy (1862-1918), que convulsionou o panorama da ópera pela sua nova concepção da linguagem musical. A sua *Pelléas et Mélisande* (1902), adaptação do drama de Maeterlinck, não é tanto o trabalho de um operista nato como o de um compositor que pretende levar aos palcos as suas experiências sonoras. A sua música, por vezes classificada de «impressionista» com uma certa ligeireza, é uma tentativa de renovação da linguagem muito mais profunda e radical do que a de todos os seus antecessores e só admite comparação com a que, por caminhos muito diferentes, seria concretizada pelos elementos da Escola de Viena. Afigura-se supérfluo dizer que em *Pelléas* encontramo-nos tão longe dos caducos esquemas recitativo-ária como da wagneriana «melodia infinita». A sua beleza é fugaz, inapreensível; nela, tanto ou mais do que o texto importa o subtexto, ou sejam as pausas, os silêncios, as não estridências, a tranqüila fluidez sonora. Vem a propósito lembrar, por curiosidade, que a sua estréia foi rodeada de uma batalha entre os espectadores, evocadora daquela que Victor Hugo provocara com *Hernâni*. Entre os defensores mais acérrimos da obra militavam Ravel, Dukas e Satie.

Maurice Ravel (1875-1937) contribuiu com um par de partituras para a cena: *L'Heure Espagnole* («A Hora Espanhola», 1911) e *L'Enfant et les Sortilèges* («A Criança e os Sortilégios», 1925), a última com um libreto de Colette. O seu saber orquestral, a elegância da sua música, o seu permanente bom gosto, o seu «distanciamento» são facilmente apreensíveis. Contudo, ou por dificuldades de encenação ou porque os argumentos não convenceram os espectadores, estas obras não causaram o impacto do *Pelléas* de Debussy.

À esquerda, cartaz de Rochegrosse para a estréia de Louise, *de Gustave Charpentier, em fevereiro de 1900. Essa ópera refletia a vida e as aspirações de um setor importante do proletariado parisiense, cujos ideais românticos, reflexo dos próprios da burguesia, assimilados pelos trabalhadores e cantados pelos poetas, explicam o seu êxito e a sua presença nos repertórios desde o dia da estréia.*

Arquivo Salvat

A caricatura reproduzida em cima parece ironizar acerca das características pessoais, hoje de difícil interpretação, dalguns grandes músicos franceses da segunda metade do século XIX e do primeiro terço do XX, entre os quais são facilmente reconhecíveis Fauré, Saint-Saëns, Massenet, Debussy e Vidal. Todos eles estão relacionados pelo fato de só esporadicamente terem composto óperas.

O Grupo dos Seis foi formado por compositores que, mais ou menos influenciados pelas doutrinas estéticas de Satie, deram à França um cunho de inquietação investigadora. Três deles (Louis Durey, Germaine Tailleferre e Georges Auric) não contam uma atividade que justifique a inclusão neste capítulo dedicado à ópera. Os outros três (Honegger, Milhaud e Poulenc), em contrapartida, deixaram uma marca profunda.

Entre o mais significativo de Arthur Honegger (1892-1955) figura *Amphion* (1931), e não precisamente por ser obra de repertório. Poderíamos dizer que, neste caso, a ambição do objetivo foi superior ao resultado do esforço. A iniciativa do trabalho surgiu do autor do texto, o poeta Paul Valéry, que uma vez mais procurava, na soma de texto e música, uma unidade expressiva inseparável e, ao mesmo tempo, limpa das impurezas de danças obrigatórias, coros forçados, gigantismo cenográfico e árias «de bravura», que tinham mergulhado a ópera numa caricatura de si própria.

Com *Jeanne d'Arc au Bûcher* («Joana d'Arc na Fogueira», 1938), com libreto de Paul Claudel, Honegger conseguiu um êxito mais sólido. Se dissermos que a protagonista da obra não canta, mas recita (empresa em que é secundada por quase todas as personagens humanas), descobriremos que nos achamos perante uma nova tentativa de romper com os moldes tradicionais.

Outro membro do Grupo, Darius Milhaud (1892-1974), apresenta uma produção cênica catalogável em duas seções diferenciadas: a das *opéras-minutes,* caracterizadas pela relativa simplicidade e brevidade (óperas de câmara, poderíamos chamar-lhes), e a das de desenvolvimento normal. Entre as primeiras, citaremos *Les Malheurs d'Orphée* («As Desgraças de Orfeu», 1926), *Le Pauvre Matelot* («O Pobre Marinheiro», 1927), com libreto de Jean Cocteau, e a trilogia *L'Enlèvement d'Europe* («O Rapto de Europa»), *L'Abandon d'Ariane* («O Abandono de Ariana») e *La Délivrance de Thésée* («A Libertação de Teseu»), estreada em 1927-1928. Entre as de maior envergadura, há outra trilogia formada por *Christopher Columbus* (1930), *Maximilien* (1932) e *Bolívar* (1950). *David* (1954) é mais uma tentativa de analisar os problemas do mundo atual servindo-se de paralelismos históricos com o passado.

Só falta mencionar, nesta síntese, o último componente dos Seis, Francis Poulenc (1899-1963). Na sua ópera *Les Mamelles de Tirésias* («As Mamas de Tirésias», 1947), aderiu ao aspecto bufo do surrealismo, submetendo-se à estética do Guillaume Apollinaire dos *Caligrammes,* o autor do texto. Representou uma mudança radical a obra com libreto de Georges Bernanos *Dialogues des Carmélites* («Diálogos de Carmelitas», 1957), prova da sensibilidade do músico que, na pauta, reflete mais a tragédia íntima de certas almas do que o anedótico ou filosófico do assunto. *La Voix Humaine* («A Voz Humana», 1959), baseada no conhecido monólogo de Cocteau, é outra prova da capacidade de Poulenc em se orientar nos mais labirínticos recôncavos da alma.

Terminaremos dizendo que, se bem que Paris visse disputado o seu cetro de outrora por cidades como Viena, Londres, Roma, Milão, Berlim, etc., nem por isso deixou de ser pólo de atração para muitos compositores. Neste aspecto, revela-se significativo que Falla, Stravinsky e tantos outros encontrassem na capital francesa o cenário apropriado para a estréia mundial das suas obras. □

Capítulo 16

Quatro óperas francesas

«Fausto» de Gounod

O drama lírico de Gounod, *Fausto,* estreado em Paris, a 19 de março de 1859, tem libreto de Jules Barbier e letra de Michel Carré para algumas árias. Baseado na primeira parte da obra de Goethe e centrado nos trágicos amores de Fausto e Margarida, a profunda dimensão da personagem goethiana quase não se entrevê aqui. Poucas óperas há tão difíceis de analisar, já que as peripécias que sofreu ao longo dos anos tornam impossível saber como era a versão original, que nunca se chegou a estrear: exigências do empresário levaram à modificação de libreto e partitura. Posteriormente, a *opéra comique* original converteu-se em *grand'opéra,* ao pôr em música as partes faladas: para mais, juntaram-se ou suprimiram-se fragmentos consoante a cidade em que se representava ou a companhia promotora.

Os dois primeiros atos são bastante breves. O primeiro (estúdio do doutor Fausto) apresenta a cena em que Fausto (tenor) e Mefistófeles (baixo) fazem um pacto pelo qual aquele, já velho, obtém a eterna juventude em troca de perder a alma. Do segundo ato (dia de feira numa das portas da cidade), sobressai a cavatina do irmão de Margarida, Valentim (barítono), quando, em tom meditativo, exclama *«Avant de quitter ces lieux».* Segue-se uma prometedora canção de Wagner (baixo), cortada pela entrada de Mefistófeles, que entoa *«Le veau d'or».* Parece que esta famosa página foi a décima terceira tentativa de Gounod para dotar o diabo de uma melodia satisfatória. O ato acaba com uma valsa brilhante cantada pelo coro, *«Ainsi que la brise légère».*

No terceiro ato (jardim de Margarida), Siebel (meio-soprano), estudante apaixonado pela moça, inicia uma canção que dá lugar à famosa *«Salut! demeure chaste et pure»,* de Fausto. A metamorfose operada no protagonista sob a influência da castidade da jovem não logra uma equivalência musical. Como num rosto maltratado, os enfeites de uma melodia feliz ou de uma orquestração acertada dissimulam a vetustez, mas não conseguem superar a distância que vai do mediocre ao genial. Um desses momentos felizes é a balada de Margarida *«Il était un roi de Thulé»,* deliciosa canção a que se segue a ária *«Ah, je ris de me voir si belle»,* na qual são evidentes as influências do italianismo imperante na cena francesa. O dueto de amor que encerra o ato é mais matizado do que outras páginas. Após o triunfo do amor espiritual, no suave *«Divine pureté»,* do tenor, a intervenção de Mefistófeles trunca os bons propósitos. O ato termina com a chamada de Fausto, o grito aterrado da moça e o riso trocista do diabo.

O quarto ato, cuja primeira cena se desenrola no quarto

Embaixo, litografia feita sobre uma aguarela do século XVIII, que representa os instantes finais do Fausto, *de Gounod: o delírio e morte de Margarida e a tentativa vã de Mefistófeles para levar consigo o arrependido Fausto.*

Archiv für Kunst und Geschicht

de Margarida, apresenta a famosa canção de roca, *«Il ne revient pas!»*. O acompanhamento orquestral faz lembrar o girar do instrumento. Já na rua (segunda cena), a chegada dos soldados proporciona o trecho mais famoso da ópera: *«Gloire immortelle»*. Com os soldados regressou Valentim, que se confronta com Mefistófeles quando este canta a serenata *«Vous qui faites l'endormie»*. Segue-se o conhecido terceto do duelo *(«Terrible et frémissant»)*, no qual Valentim perece às mãos de Fausto. A cena sobe de tom perto do final: as vozes do moribundo, de Margarida, de Siebel e da vizinhança formam um quadro de sóbrio dramatismo e notável eficácia orquestral. Na seqüência seguinte (interior da igreja), juntam-se todos os ingredientes para conseguir um resultado de grande força dramática: a prece de Margarida, as réplicas do diabo para a convencer da inutilidade das suas orações, as vozes infernais reclamando a donzela, o coro de religiosos evocando o *Dies irae*, a solene música de órgão, a contundência da massa orquestral.

O primeiro quadro do último ato (montanhas do Hartz) decorre durante a noite de Walpurgis. Exigências cênicas obrigaram Gounod a mutilar este episódio. Havia que dar prioridade ao quadro seguinte (mansão de Mefistófeles), para exibição da coreografia. O conseqüente bailado constitui, com a marcha citada, um dos trechos orquestrais mais populares de Gounod. Segue-se outra brevíssima página (vale do Brocken) rematada por uma reunião de bruxos, bruxas, demônios, duendes e outros monstros. A obra encerra com o quadro da prisão, em que a protagonista espera a execução por infanticídio. O último dueto de amor, que aumenta de intensidade a partir do *«Ah, c'est toi, je t'aime»*, é superado pelo terceto que se segue com a incorporação de Mefistófeles *«Alerte! Alerte!»*, momento que culmina com a morte de Margarida. Um coro de anjos, com o emprego maciço da percussão, encerra o drama com grande aparato.

«Carmen», de Bizet

A última obra de Bizet, *Carmen*, estreou-se em Paris, a 3 de março de 1875. O libreto, de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, baseia-se na narrativa homônima de Prosper Merimée.

Na popular abertura, encontramos já temas que se desenvolverão ao longo da obra. Não é uma novidade (Weber fizera-o em *O Caçador Furtivo*), mas também não é uma constante. A ação do primeiro ato desenrola-se em frente da fábrica de cigarros de Sevilha, ladeada por um quartel. Carmen (meio-soprano) canta a famosa *habanera «L'amour est un oiseau rebelle.»*

Trata-se de uma melodia extremamente matizada, cheia de curvas e modulações, em função de uma intensa e eficaz expressividade. O dueto entre D. José (tenor) e Micaela (soprano), o coro das operárias, etc., conduzem a um final previsto desde o momento em que Carmen atira a sua flor ao *brigadier*. O caráter da cigana define-se musicalmente com as seguidilhas *«Près des remparts de Séville»*. Os dois grandes momentos deste ato foram acompanhados de danças vincadamente espanholas.

O interlúdio do segundo ato não tem qualquer relação com a ação, que decorre na taberna de Lillas Pastia. Após uma dança cheia de sugestivas reminiscências orientais, entra Escamillo (barítono) e entoa a famosíssima ária do *toréador*, cheia de garbo e de trivial galhardia. Um tom marcial e triunfante secunda o toureiro, mas um indubitável patetismo percorre o seu texto. Com uma dança lasciva, Carmen incita D. José. As cordas limitam-se a marcar o cantarolar da cantora, que acompanha a dança com as castanholas. D. José sofre o feitiço deste fascínio, até que o som das distantes cornetas reclama o seu regresso ao quartel. O dueto (zombaria e incitação em Carmen, nobreza e honestidade em D. José) é de uma grande eficácia musical.

A frase desolada da orquestra, que precede a ária de D. José *«La fleur que m'avais jetée»*, descreve com maravilhosa simplicidade a situação. Carmen doura o seu empenho em *«Là-bas, là-bas, dans la montagne»*, exaltação de um refúgio selvagem, onde não há hierarquias que ditem a hora de separação dos amantes. Ali a pátria é o universo; a vontade, a única lei: a liberdade, o credo. D. José luta contra a anarquia, pensando na honra, na bandeira, mas falam línguas diferentes. As personagens tornam-se símbolos de dois conceitos antagônicos de existência. A entrada de Zúniga (baixo), oficial de D. José — de novo o fatalismo —, propicia a odiada deserção do soldado.

Albert Fortuny

Carmen tornou patente o gênio dramático de Bizet, que, além disso, introduziu na ópera-cômica francesa emoções e sentimentos mais violentos, apaixonados e reais. Em cima, cena de uma encenação da obra por Peter Brook.

O terceiro ato decorre no refúgio dos contrabandistas na montanha e é precedido de um interlúdio de caráter pastoril. As ciganas colocam as cartas para conhecer o seu futuro. Carmen tenta a sua sorte e tira o naipe da morte. A música, sombria, sublinha o fatalismo da situação. A algazarra das ciganas contrasta com a voz de Carmen, que encontra nesta cena a justificação do seu mito. Chega Micaela, com a pretensão de salvar D. José, e expõe as suas penas numa ária belíssima, *«Je dis que rien ne m'épouvante»*. O quinteto que encerra o ato é um novo feito musical, já que encerra na sua estrutura, sem que a mistura as dilua, as súplicas de Micaela, a violência de D. José, o desprezo de Carmen, a vaidade de Escamillo e o afastamento de Dancairo (tenor). O *brigadier* quer partir, quando

Palácio Duquesa de Lerma, Madrid/Arquivo Salvat

Sansão e Dalila, *considerada a melhor ópera de Saint-Saëns, foi estreada no Hoftheater de Weimar, por iniciativa de Liszt, em 1877, e só 15 anos depois chegou à Ópera de Paris. Em cima, quadro de Caravaggio que representa um passo da narrativa bíblica.*

se inteira, por Micaela, de que a mãe está morrendo. Carmen está disposta a seguir Escamillo. D. José, de navalha na mão, impede-a. É a antecâmara do fatal desenlace.

Um interlúdio (espécie de fandango) prepara a ação do último ato — um jardim em frente da Maestranza —, que culmina quando o desesperado D. José pretende obrigar Carmen a voltar para ele. Repare-se no tratamento musical que Bizet dá a duas ações paralelas: a que o espetador não vê (a *faena* de Escamillo na arena) e a que se passa no palco. A festa da arena, intensa e dramática, acelera as paixões dos antigos amantes. A tantas vezes ouvida melodia de *«Et que l'amour t'attend»* contrasta com a dorida voz de D. José quando clama *«Je t'aime encore»*. Estocada e navalhada coincidem num mesmo tempo físico e ideal. Carmen jaz morta. A obra encerra com o grito desesperado de D. José: *«Ma Carmen adorée»*.

«Sansão e Dalila», de Saint-Saëns

Ao ler no livro dos Juízes a narração bíblica sobre Sansão, Saint-Saëns sentiu o desejo de escrever um oratório com esse tema, mas o libretista Ferdinand Lemaire convenceu-o a transformar o projeto numa ópera. Apesar de tudo, o propósito inicial parece subsistir ainda na carpintaria da obra, tornando-se mais forte nas intervenções corais. A ópera foi estreada em Weimar, em 1877, graças ao patrocínio de Liszt, depois de ter sido vertida para alemão por Richard Pohl. Em 1890, representou-se em Rouen, mas a Paris só chegou em 1892.

No primeiro ato (uma praça da cidade de Gaza), o coro dos hebreus tem o rigor contrapontístico que poderia ter sido alcançado num oratório e é rematado com a inevitável fuga, que começa em *«Nous avons vu nos cités»*. Aos lamentos do coro opõem-se as viris intervenções de Sansão (tenor), que transforma a aceitação do infortúnio em clamor esperançado, agressivo, que a entrada do sátrapa de Gaza, Abimelec (baixo), interrompe. Com uma grande economia na ação dramática, assistimos à morte de Abimelec e à derrota dos Filisteus, chefiados pelo seu Sumo Sacerdote (barítono). O coro dos hebreus entoa agora um *«Hymne de joie»*, totalmente salmodiado, como a recordar os ritos das antigas sinagogas. Abrem-se as portas do templo de Dagón para dar passagem a Dalila. O terceto formado pelo par de protagonistas e um Velho Hebreu (baixo) é como um prelúdio para a Dança das Sacerdotisas filistéias. Nesta página, Saint-Saëns conseguiu um colorido absolutamente oriental e, em determinados pontos, uma alternância de notas que dão exotismo à peça, como se se escapasse do sistema tonal. A intervenção de Dalila (meio-soprano), *«Printemps qui commence»*, com a qual o ato encerra, é de uma delicada sensualidade.

O segundo ato (palácio de Dalila, no vale de Soreck) prepara, na sua introdução, a agitação dos acontecimentos que se avizinham. Quando ela canta *«Samson, recherchant ma présence»*, recorda a *Carmen*, de Bizet, não só pelo timbre desesperado da voz, mas também pelo equacionamento de uma situação. Sansão e D. José não são vítimas de grandes e elaboradas astúcias femininas, mas sim da sua própria carga erótica. O diálogo entre Dalila e o Sumo Sacerdote não é mais do que a antecipação daquele que constituirá o grande dueto da ópera. Do antagonismo inicial passa-se a uma primeira onda de ternura por parte de Dalila *(«Un Dieu plus puissant que le tien»)*. Quando a resistência de Sansão começa a ceder, ela aplica o feitiço *(Ah! Réponds à ma tendresse»)* e obtém a submissão do amado.

A introdução do terceiro ato imita o girar da mó movida por um Sansão cego, acorrentado no cárcere de Gaza. Aos seus lamentos, replica o coro de hebreus. Do cárcere passamos para o interior do templo de Dagón, onde se desenrola a grande bacanal. Dada a tradição do bailado na cena francesa, é possível que se trate da concessão obrigatória ao gosto das platéias, mas o resultado é sumamente interessante. O orientalismo de que está impregnado fala-nos dos descobrimentos que Saint-Saëns fez no campo das sonoridades durante a sua estada em Argel, cidade onde viria a falecer. A

Giancarlo Costa

Pelléas et Mélisande *foi a obra de Claude Debussy em que o músico se ajustou mais rigorosamente aos princípios do Impressionismo. Em cima, esboço de Erté para uma representação da obra.*

cena que se segue à bacanal, com os sacrifícios ao deus Dagón, está ainda impregnada de um clima pagão; as intervenções do coro, juntando-se às vozes de Dalila e do Sumo Sacerdote, contrastam, na sua formulação virulenta e quase agressiva, com a submissão e a severidade dos hebreus. O desenho da cena segue um esquema ascendente em vozes e orquestra, até converter a súplica de Sansão em exigência. E sua voz, clamando com ira sobre aquela espécie de conciliábulo de bruxas, é atendida: o templo desmorona-se, sufocando o alarido do povo.

«Pelléas et Mélisande», de Debussy

A única ópera de Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, baseada num drama do belga Maurice Maeterlinck, estreou-se em 30 de abril de 1902. Nela, as vozes buscam a sobriedade mais do que o paroxismo, as harmonias sopram como uma brisa impalpável, as tonalidades desvanecem-se. Mas o fato de os nossos recursos analíticos falharem não significa que a obra careça de beleza e eficácia. Digamos que a comunicação com o mistério deverá ser estabelecida por cada ouvinte por sua conta e em função do seu temperamento, educação musical e sensibilidade.

O texto, em prosa, salvo a canção de Mélisande no terceiro ato, chama a atenção não só pelo tema escolhido mas também pelo estilo narrativo. O argumento apresenta múltiplas perguntas sem resposta, que os quatro quadros suprimidos de Maeterlinck tão-pouco teriam esclarecido.

Falou-se de influências wagnerianas na música. Há críticos que rejeitam isso em absoluto (o próprio Debussy o fazia) e outros consideram-no manifestamente evidente. No nosso entender, os pretensos *leitmotiven* da obra são vagos e inapreensíveis, tão indeterminados que, por vezes, parecem simples tonalidades harmônicas que dificilmente se gravam na memória. Se, por exemplo, encontramos no prelúdio um tema atribuível a Golaud, não é fácil identificá-lo depois sob os seus diversos disfarces. Se atribuirmos a Mélisande o tema que vem a seguir, veremos que adota também difíceis variantes ao longo da obra. A enumeração seria profusa, já que os comentaristas não estão de acordo nem quanto ao número nem quanto ao significado. Encontramos, também, uma ou outra referência realista na orquestra para sublinhar o texto: por exemplo, um eco distante de trompas, quando Golaud diz *«Je chassais dans la forêt»;* ribombar de trovões, quando Pelléas anuncia *«Nous aurons une tempête»;* um ruído indeterminado quando Pelléas pergunta *«Qu'est ce bruit»?*. A música, sempre sensível ao desenvolvimento dramático, apresenta momentos de grande lirismo (final do primeiro ato), de excitação (terceiro ato, primeiro quadro), de inquietação (terceiro ato, segundo quadro), de exaltação quando o ciumento Golaud interroga o filho (terceiro ato, quarto quadro), de apaixonado ardor amoroso (final do quarto ato), de exasperação, nas intervenções de Golaud no último ato. Sublinhemos, também, a canção que Mélisande canta ao começar o terceiro ato. A pergunta que Pelléas formula depois de a ter ouvido dá-nos a chave do clima sombrio (física e espiritualmente) da obra: *«Que fais tu là, à la fenêtre, chantant comme un oiseau qui n'est pas d'ici?»*

Os cinco atos da obra dividem-se em treze quadros. Levando em conta que cada um deles reclama uma total mutação cênica e considerando o realismo dos cenários que então se usavam, compreender-se-á a quantidade de interlúdios que Debussy teve de escrever para preencher os tempos exigidos pelas mudanças cenográficas. É nestes interlúdios, mais do que na presença de motivos, que poderá notar-se a influência de Wagner. ■

Capítulo 17

A ópera alemã

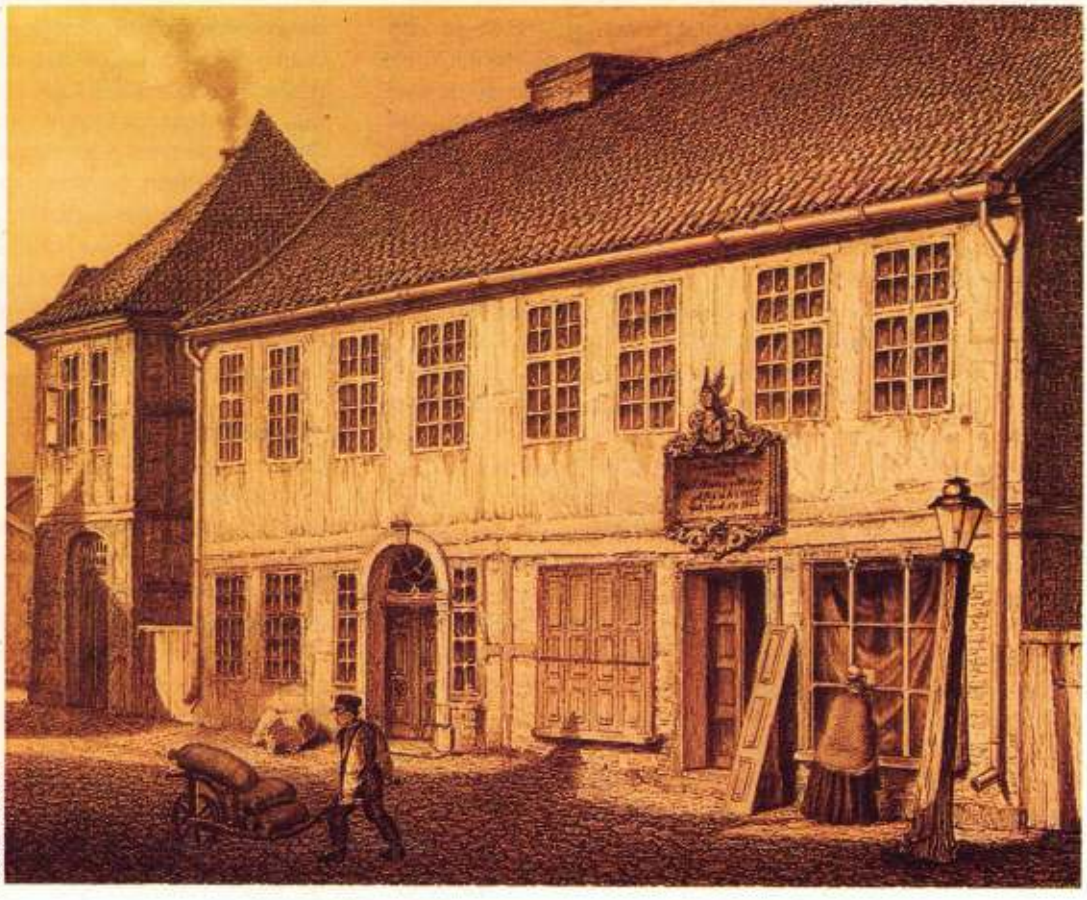
Carl Maria von Weber veio ao Mundo na localidade de Eutin, a 18 de dezembro de 1786, no seio de uma família de tradição musical. Seu avô era-o também das irmãs Aloysa e Constanze Weber (a segunda foi mulher de Mozart). Por outro lado, seu pai foi um excelente violinista e contrabaixista. O jovem músico iniciou muito cedo a sua carreira itinerante, que o levaria a todos os cantos da Europa e que o converteria num dos principais regentes de orquestra da época. Nenhum compositor, nem sequer Wagner, chegou a ter tão cedo uma tão ampla experiência em relação ao teatro. Sobretudo se se considerar que Weber faleceu em 1826, aos 40 anos de idade. Além de ter residido em inúmeras cidades e de ter prestado serviço em diversas cortes, exerceu o domínio absoluto em três importantes centros operáticos: Breslau, entre 1804 e 1806; Praga, entre 1813 e 1816, e Dresda, entre 1816 e 1826. Isso proporcionou-lhe uma experiência extraordinária e um conhecimento de primeira mão de todos os fatores próprios da ópera daquele tempo. A sua obra mais significativa, definida como «a primeira ópera romântica» alemã, *Der Freischütz* («O Caçador Furtivo»), que se estreou, em Berlim, a 18 de junho de 1821, teve uma longa elaboração; Weber trabalhou nela aproximadamente desde 1810, e durante este tempo compôs unicamente outras três obras líricas: *Silvana, Abu Hassan* e *Preziosa.* Ao longo daqueles anos, foi sedimentando os seus conhecimentos, analisando as suas experiências e meditando sobre a maneira de as concretizar numa obra única.

Na definição do caminho a seguir foi muito importante o conhecimento de duas óperas fundamentais, ambas de 1816: *Undine,* de E. T. A. Hoffmann, e *Faust,* de Spohr; obras imperfeitas (a primeira, por ausência de uma técnica elaborada que permitisse conciliar os elementos mozartianos e os cherubinianos; a segunda, pelo tratamento superficial, e por vezes impessoal, dado ao assunto num libreto baseado em Goethe) mas interessantes, resumindo já, à sua maneira, fatores românticos depois desenvolvidos e aperfeiçoados por Weber.

Weber, agente catalisador

O músico de Eutin tentou, e conseguiu, refletir nas suas obras uma consciência nacional coletiva por meio do culto de elementos exclusivamente alemães: antigas lendas, figuras míticas e temas populares fortemente enraizados. Elementos que, não obstante a influência estrangeira, permaneciam de certo modo como fator de união espiritual entre os cidadãos. Para os povos germânicos, a presença da Natureza teve sempre um grande atrativo: a amplidão dos bosques, os desfiladeiros à luz difusa do amanhecer, a extensão dos grandes rios... São fatores que, em combinação com os que a lenda vai beber neles, constituem a base sobre que haveriam de ser edificadas as grandes óperas românticas alemãs. Sem dúvida, o primeiro compositor que conseguiu transcrever tudo isso com eloqüência musical e dramática foi Weber, que, em

Arquivo Salvat



Giancarlo Costa

Em cima, retrato de Carl Maria von Weber, feito em Berlim, em 1824, dois anos antes da morte do compositor, ocorrida em Londres a 5 de junho de 1826, na véspera do seu planeado regresso à Alemanha. A gravura da direita mostra a casa natal do músico em Eutin, no Norte do país, cidade onde seu pai, o violinista Frantz Anton von Weber, era Kapellmeister *desde 1799.*

suma, não fez senão musicar, com um libreto de recorte mágico-popular, uma série de constantes próprias do Romantismo: o heróico-cavalheiresco, a contraposição bem-mal, o triunfo do amor sobre todas as ciladas, a intervenção de fatores sobrenaturais... Ao lado disso, há um indissimulado desejo de acentuar, por vezes de forma inesperada, os aspectos cômicos ou humorísticos e, é claro, de chegar a um final feliz. Elementos que circulavam, como herdeiros de uma tradição, impregnados por vezes de influências de fora, de maneira dispersa e que vinham sendo usados por compositores de todos os tipos, em particular pelos cultores — em muitos casos anônimos — do *singspiel*. E será precisamente desta forma de caráter popular — cuja simples estrutura era constituída pela alternância de diálogo falado, em que se concretizava uma ação trivial, e partes cantadas, que combinavam ritmos e melodias de corte local — que Weber edificará a sua particular reforma.

A fim de ordenar e esclarecer as inovações, melhoramentos e achados no campo operático, convém referir separadamente os diversos aspectos da sua música, aqueles que configuram fundamentalmente a natureza da sua linguagem musical.

Poder e vigor do colorido orquestral

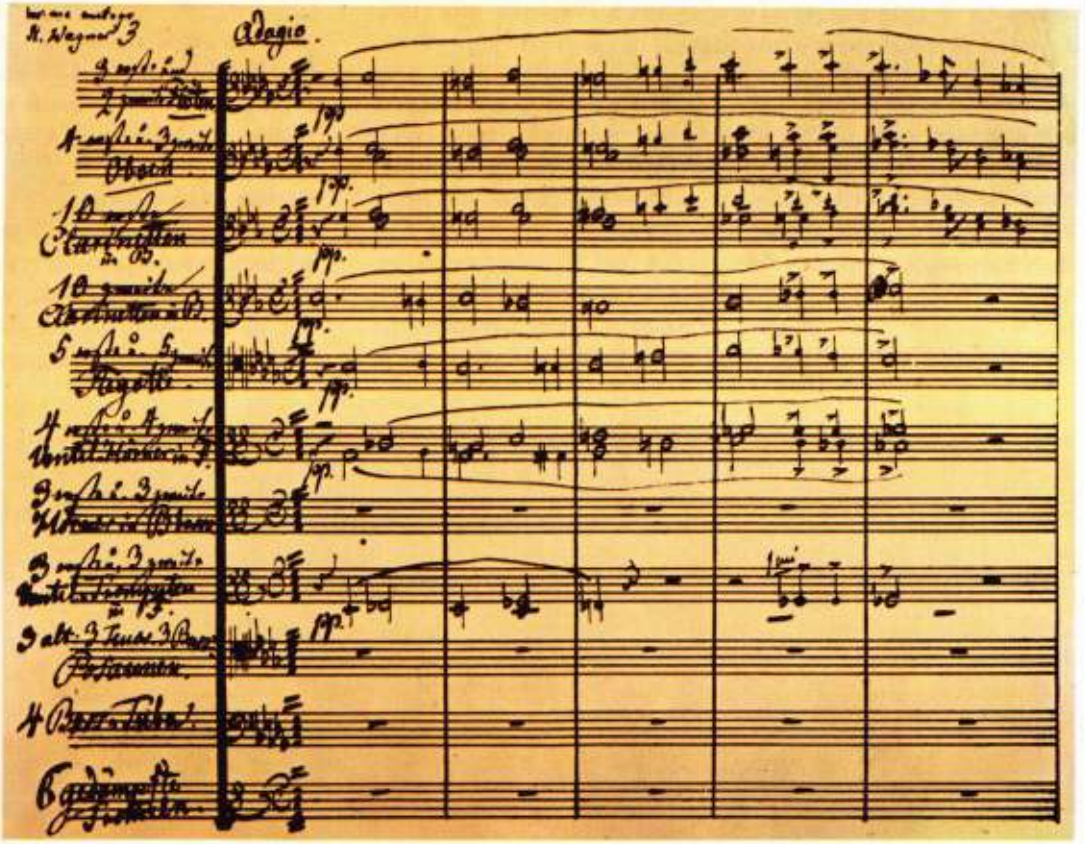
Sempre se salientou a completíssima paleta orquestral de Weber: variedade, riqueza, refinamento, eloqüência e relevo. Uma autêntica «paleta mágica», capaz de descrever, como até aí não se fizera, qualquer tipo de ação e de sensação; de pintar, com pincel fino e extremamente plástico, as idéias poéticas dos mais variados sinais. Não há dúvida de que a técnica pictórica weberiana é perfeitamente adequada para a tratar, dar realce e mostrar os mundos misteriosos e fantásticos a que, como romântico genuíno, era tão inclinado. A intuição para o timbre e a cor de cada momento e a desenvoltura na utilização das várias vozes orquestrais tornam possível a «encenação» instantânea de qualquer situação dramática, de qualquer sensação. Por outra via diferente da de Beethoven, Weber encontrou o caminho da descrição do sentimento humano perante a Natureza e da descrição desta, não como personificação real objetiva, mas, sim, como impressão subjetiva, na linha de identificação do homem com o meio circundante. Embora na maioria dos casos — e o melhor exemplo é *Der Freischütz* — a Natureza seja a autêntica protagonista. Como base técnica para chegar ao domínio da expressão, o compositor alemão utilizou uma orquestra ampla, na qual adquirem extraordinária importância os instrumentos de sopro, cujos registros extremos são explorados sem cessar. Cada voz adquire uma poderosa individualidade que se mantém ao longo da obra, mesmo quando chega a combinar-se com as restantes. Em muitas ocasiões, os timbres associam-se a uma idéia ou personagem, aparecendo no momento oportuno. São exemplo disso, em *Der Freischütz*, a característica utilização do clarinete ou do fagote personificando as forças do mal ou o emprego das trompas aludindo ao povo simples. A desolação é vivamente pintada no terceiro ato de *Euryanthe* com a peculiar e patética cor do fagote, usado no seu registro mais agudo. A agressividade da trombeta aparece descrevendo o cavalheiresco impulso de Huon de Bordeaux, o herói de *Oberon*. Um caso muito característico da originalidade tímbrica weberiana encontra-se numa das suas primeiras óperas, *Peter Schmoll* (1803), onde dispôs curiosas combinações instrumentais: um terceto, em cujo acompanhamento aparecem duas flautas de bisel, dois fagotes e dois clarinetes tenor juntamente com as cordas; uma combinação de flautas e violetas; uma atraente utilização dos flautins, que antecipam a sinistra missão que estes instrumentos desempenharão no *lied* de Caspar, em *Der Freischütz*. Weber tinha consciência da importância que a sua orquestra, continuadora da de Mozart e de Haydn, e por conseqüinte eqüivalente à de Beethoven, possuía na descrição dos mundos com freqüência fantasmagóricos em que se situava a ação das suas óperas. Mundos que, além dos de *Der Freischütz* e *Euryanthe*, encontramos em *Das Waldmädchen* («A Donzela dos Bosques», 1800), na incompleta *Rübezahl* (1805) e em *Silvana* (1810). Berlioz, grande admirador de Weber, ficou impressionado com alguns dos efeitos obtidos por ele e elogiou-os freqüentemente no seu *Tratado de Orquestração*. O próprio compositor, a propósito da técnica utilizada para descrever os poderes malignos em *Der Freischütz*, explicava: «As regiões mais graves dos violinos, violetas, violoncelos e contrabaixos, e em particular as notas baixas dos clarinetes, pareciam-me especialmente apropriadas para pintar o sinistro elemento, além do queixoso tom do fagote, das notas profundas das trompas, do rufar surdo dos timbales ou das pancadas secas nos mesmos. Quando se analisa a partitura da ópera, é difícil encontrar uma página onde não esteja presente esta sombria cor principal.»

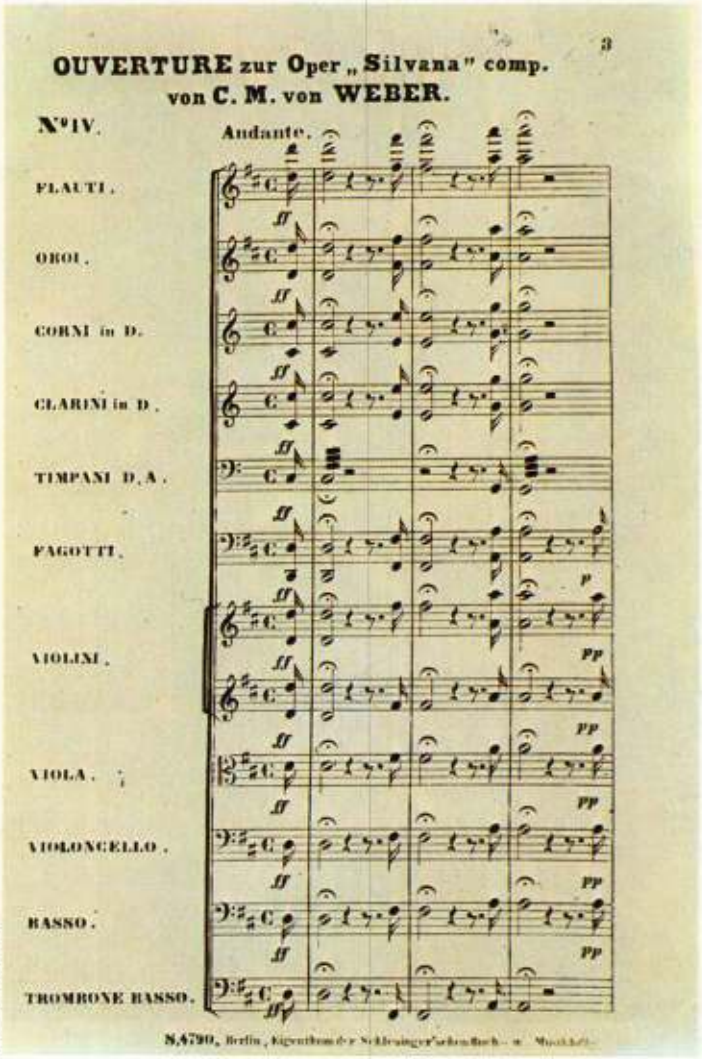
Funcionalidade harmônica

O estilo harmônico de Weber, assente em bases clássicas muito firmes, sobressai mais pelo seu caráter imaginativo do que pela sua novidade. Com exceção provavelmente de *Euryanthe*, onde abriu autênticos caminhos, os seus pressupostos harmônicos não romperam com a tradição. Tal como alguns contemporâneos seus — Schubert, por exemplo —, empregou com grande liberdade a modulação. Na sua obra predominam as tonalidades maiores, que amiúde contrastam com as menores, com extraordinários efeitos expressivos e descritivos de ambientes e de emoções. Em *Euryanthe*, a contraposição maior-menor e a riqueza modulante fazem desta ópera de 1832, apesar das suas debilidades argumentais e poéticas, provavelmente a obra-prima do compositor. Os saltos de oitava, a pungente harmonia e os *ostinati* rítmicos contribuem, ademais, para situar num lugar muito alto um trecho como o recitativo *«Wo berg'ich mich?»* e a sua conseqüente ária, *«So wei'ich mich»*, cantada pelo sinistro Lysiart, baixo-barítono. Os contrastes entre harmonia cromática e harmonia diatônica, que foram no seu tempo um claro avanço técnico-expressivo, sempre em função da idéia poética fundamental, têm nesta obra exemplos notáveis.

«Leitmotiv»

O *leitmotiv* foi utilizado por Weber, numa clara antecipação das técnicas de Marschner e sobretudo de Wagner, como mais um elemento expressivo e descritivo. Não foi o primeiro a tê-lo usado — recordemos Bach ou Mozart —, mas foi provavelmente aquele que iniciou a sua evolução como fator de descrição puramente dramático. Em *Der Freischütz*, têm caráter de *leitmotiv*, por exemplo, os três *pizzicati* do contrabaixo que acompanham o aparecimento do diabo. André Coeuroy confere também categoria de tal ao desenho melódico-harmônico re-mi-fá sustenido com que começa *Oberon* e que aparecerá sempre que se quiser evocar o Oriente. No entanto, a mestria maior demonstrou-a a este respeito Weber em *Euryanthe*, onde se podem detectar pelo menos trinta motivos que adquirem, em regra, valor sentimen-

Silvana, *ópera de 1810, em que Weber utilizou partes da sua* Das Waldmädchen *(«A Donzela dos Bosques»), uma obra de 1800, foi considerada pelo autor como uma ópera romântica. Não obstante a existência de uma certa desigualdade na qualidade, devida justamente ao emprego de partes daquela composição, a ópera constituiu um passo em direção ao Romantismo, que se afirmaria com* Der Freischütz *e* Euryanthe. *À direita, página manuscrita por Richard Wagner de um trecho instrumental da partitura de* Euryanthe. *Embaixo, página da abertura de* Silvana.

Archiv für Kunst und Geschicht



Simion/Ricciarini

tal, circunstância que confere ainda um maior atrativo a esta obra que, juntamente com a *Jessonda* de Spohr, é uma das primeiras óperas alemãs a eliminar por inteiro o diálogo falado e a afastar-se assim da típica estrutura do *singspiel*. Os temas ou células condutoras encontram-se já muitas vezes nas aberturas weberianas, nas quais podemos encontrar unidade temática, concentração de motivos e planejamento dialético da ação que se vai desenrolar. Em geral, apresentam o esquema de forma-sonata, se bem que com notáveis variações e originalidades, como a aplicada à repetição. A abertura em Weber afasta-se do típico *pot-pourri* e converte-se na «ópera em essência», criando um clima e atmosfera dramáticos.

Personalidade melódica e rítmica

Weber foi um compositor que possuiu o dom inato da melodia, que se caracteriza por ser fluida, clara, muitas vezes superficial mas sempre elegante e equilibrada, cheia de vida e de energia contagiantes. Em muitas ocasiões, as suas melodias provêm do acervo popular, no qual se inspirou freqüentemente, embora, por vezes, os temas sejam originais e cheguem, pela repetição e profusão do seu uso, a parecer verdadeiramente folclóricos. É o caso da canção «popular» das damas de honor do terceiro ato de *Der Freischütz*. Do ponto de vista rítmico, Weber é igualmente claro, incisivo, direto, sem nunca se desvincular da tradição e do meio envolvente. As danças populares em 6/8, em 4/4, em 3/4, as valsas, as marchas aparecem continuamente nas suas obras.

Contudo, Weber não empregou unicamente elementos da sua própria tradição, tendo antes utilizado muitos outros extraídos do talento popular de países mais ou menos distantes, que lhe emprestam às vezes um atraente exotismo, e bem assim estruturas derivadas de formas operáticas de outras latitudes. Encontramos, por exemplo, na sua produção, me-

lodias de recorte espanhol (como as de *Preziosa,* 1821) ou de sabor oriental (acompanhadas de rasgos rítmicos e temáticos característicos), como as utilizadas em *Oberon* ou *Abu Hassan.* A variedade de que o compositor fez gala em todos estes aspectos (aos quais há a acrescentar os harmônicos e instrumentais já comentados) confere à sua obra uma substanciosa diversidade estilística que deu azo a que algumas vezes se tenha falado até de falta de unidade dramática. Em qualquer caso, a mistura de estilos é real. Encontramos, assim, a grande cena de ópera italiana, como as árias de Agathe e Max *(Der Freischütz)* e de Rezia *(Oberon);* a romança francesa, como a de Ännchen *(Der Freischütz)* ou de Fátima *(Oberon),* de ressonâncias árabes; o grande conjunto, o terceto e o concertante, de caráter italianizante, e o grande final. Mas há que insistir nisto: o alemão é o que perfuma toda a obra de Weber e lhe imprime, em feliz simbiose com os restantes elementos, a sua indiscutível personalidade.

Tratamento vocal

O tratamento dado à voz por Weber, como complemento da orquestra e como fator essencial da expressão do texto, segue, em linhas muito gerais, as concepções de Mozart. Apesar da sua experiência teatral e do seu conhecimento do meio, Weber nunca chegou a ter um autêntico sentido do

drama como um todo — a escolha dos seus maus libretos e os erros na concepção dramática de *Euryanthe* são provas disso — nem, como refere Edward J. Dent, apesar do seu fascinante fraseado melódico, a um certeiro, perfeito e contínuo sentido vocal; a sua escrita para a voz é, em regra, mais instrumental do que vocal e exige do cantor um esforço suplementar que, não obstante o floreado da escrita, não é necessário em Mozart ou Haydn, muito mais lógicos na construção da linha de canto. De qualquer modo, Weber viu muito bem que a voz era algo verdadeiramente diferente e definido por leis próprias e independentes das que regiam a orquestra. O que, em todo o caso, encontramos normalmente em Weber é uma direta e, por vezes, íntima união da personagem com a sua verdade dramática, servida por meios vocais e instrumentais muito adequados. Simbiose momentânea de voz e orquestra, ambos protagonistas, ainda que a níveis distintos, relacionados magicamente com a situação anímica ou cênica.

Archiv für Kunst und Geschicht

A difícil questão da linguagem e da forma

Beethoven provocara com a sua obra a especulação intelectual sobre o futuro da música alemã. Ao redigir, em 1813, o prólogo das *Peças Fantásticas à maneira de Callot*, de E. T. A. Hoffmann, Jean Paul já declarara: «Aguardamos o homem que escreva ao mesmo tempo o poema e a música de uma autêntica ópera.» No ciclo *Os Irmãos Serapión* (1819-1821), Hoffmann desenvolveu conceptualmente a idéia de Jean Paul: «Parece-me que só pode ser uma verdadeira ópera aquela em que a música nasça espontaneamente do poema como produto necessário.» Esta opinião aparece no diálogo que tem o significativo título de *«O Poeta e o Compositor»*, onde um jovem compositor, chamado Ludwig, expraia o novo ideário estético: «Não é a música a linguagem misteriosa de um reino de espíritos, cujas prodigiosas inflexões voltam a soar aos nossos ouvidos para despertar uma vida intensa e superior? [...] Para mais, a música tem de penetrar plenamente na vida, deve captar as suas manifestações e falar de paixões e ações concretas, embelezando as palavras e os fatos [...] O poeta encontrará ali o maravilhoso que deve trazer para a vida [...] como se num sonho ditoso desaparecessem até o mesquinho e o cotidiano da existência [...] e já só se difundisse a sua linguagem, a palavra ressonante na música.»

E. T. A. Hoffmann, que como músico ficaria a anos-luz das suas propostas teóricas e da sua própria criação literária, debruça-se aqui sobre a questão da arte em si, neste caso sobre a arte lírica, e expõe-na como um problema de conteúdo, de linguagem e de forma.

O conteúdo ou temática da ópera romântica inspirou-se em fontes quase sempre alheias a qualquer consideração política. Nela confluíram o romance gótico, o gosto pelo oriental, o rico tesouro das lendas e contos germânicos, a exaltação geral do subjetivismo e o influente realismo fantástico de Hoffmann, que é uma disciplinada exploração do mágico ainda em estado de graça, antes de a teoria e o método da psicologia profunda o terem agrilhoado aos modelos do comportamento. Certamente, a plenitude expressiva do Romantismo centro-europeu foi paralela ao processo de unificação da Alemanha.

Em primeiro lugar, os alemães resolveram a questão da linguagem, criando a sua ópera romântica a partir do *singspiel*. Mas para isso não bastavam as condições, os elementos e as circunstâncias recapitulados até aqui. Em 1830, os Alemães eram ainda um povo muito jovem. As suas pequenas e tranqüilas cidades terminavam, ou talvez continuassem, na profunda floresta germânica. Sem ela Weber não teria escrito *Der Freischütz*. E sem a floresta, a Natureza não se teria tornado o elemento principal da futura lírica germânica.

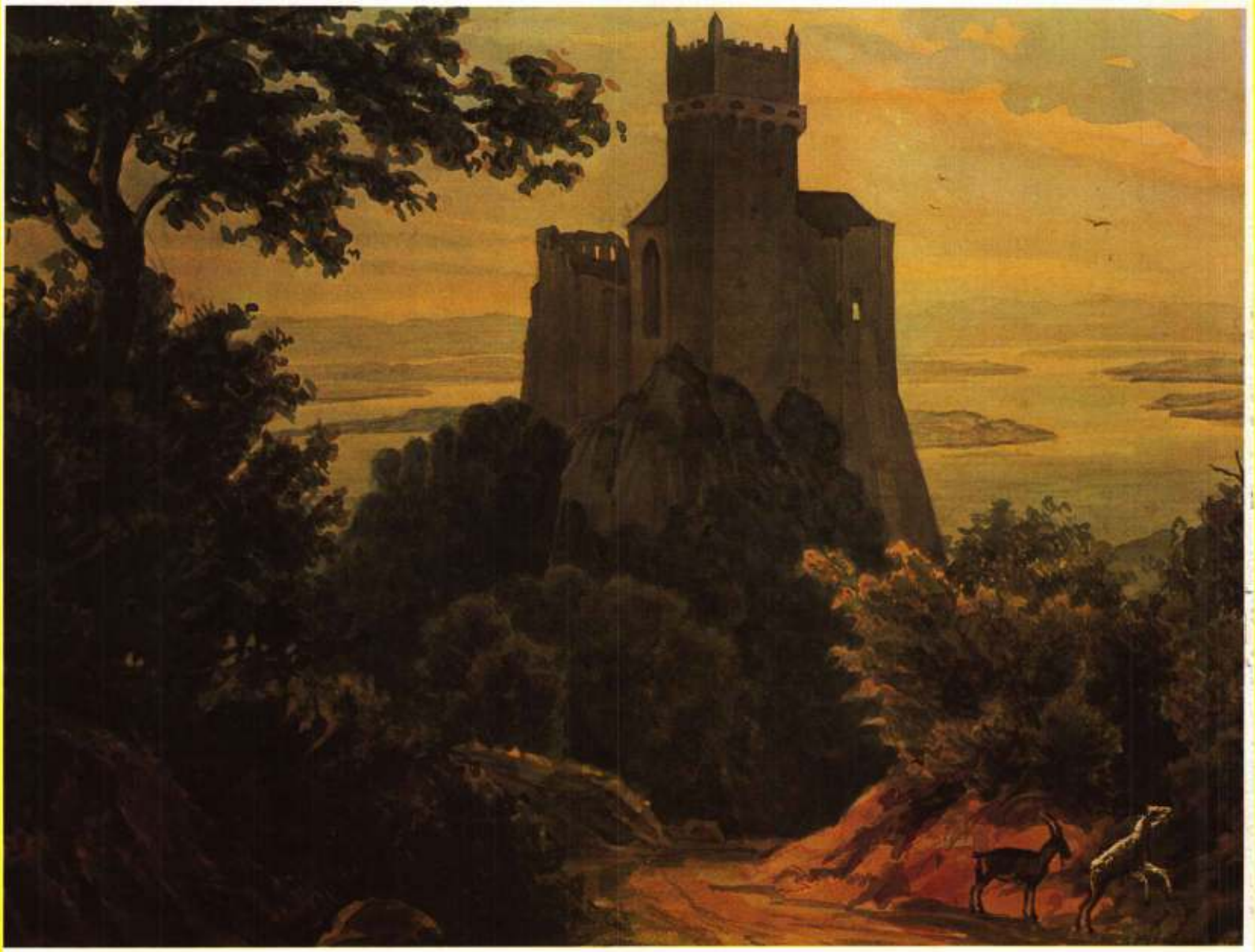
À esquerda, Disputa de Oberon e Titânia, *quadro de Paton Noel (1821-1901). Foi sobre o mesmo tema que Weber compôs a ópera* Oberon *(1825), baseada num poema homônimo de Wieland e em* O Sonho de *Uma Noite de Verão, de Shakespeare. Estreada em Londres com libreto de J. R. Planché, relata o arrufo e a reconciliação entre Oberon, rei dos Elfos, e sua mulher Titânia, com a ajuda do geniozinho Puck.*

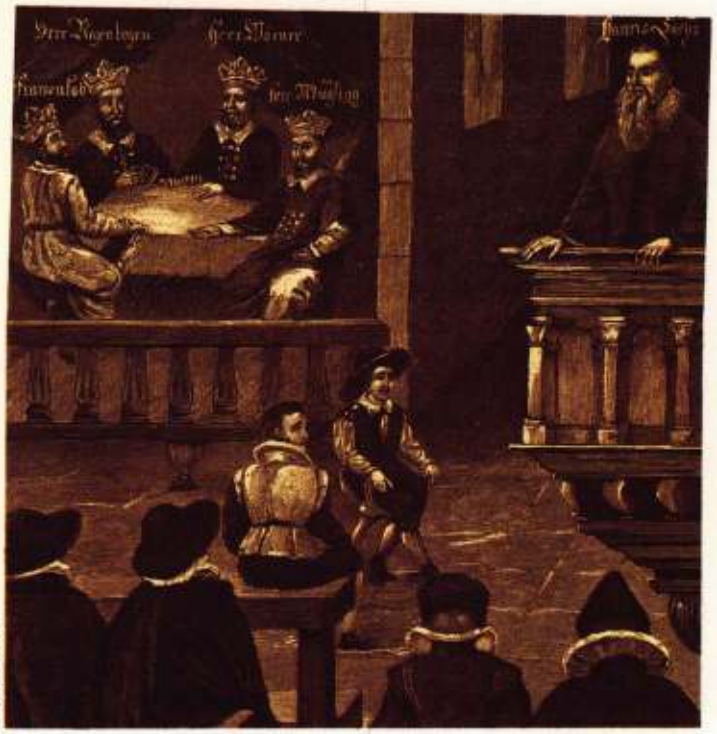
Mas a questão da forma continuava de pé. A definição tão bem formulada pelo beethoveniano Hoffmann para a sinfonia — «a sinfonia é a ópera dos instrumentos» — insistia na nova estética, ao mesmo tempo que descobria um pouco a frustração do poeta, que ademais quis ser músico. Ludwig van Beethoven ditara as Tábuas da Lei; E. T. A. Hoffmann seria o profeta que não chegaria a alcançar a terra poético-musical prometida. Conseguida a ópera romântica, ainda se continuava aguardando «o homem que escreva tanto o poema como a música de uma autêntica ópera» alemã.

Os nomes da pesquisa

Até 1850, foram numerosos os compositores que se moveram entre o *singspiel* e a ópera romântica. Do mais importante de todos eles, Carl Maria von Weber, já tratámos em outro capítulo. Recordemos, agora, o antes citado E. T. A. Hoffmann (1776-1822), mais pela sua influência estética em Richard Wagner do que pela singularidade das suas produções líricas, se bem que uma delas, *Ondina* (1816), possa ser estudada como antecedente de *Euryanthe* e mesmo de *Lohengrin*. Também é obrigatória a menção de Franz Schubert (1797-1828), que fez algumas incursões no teatro — opereta, *singspiel*, ópera, música de cena — quase numa vintena de ocasiões. Na realidade, Schubert tentou a sua sorte na cena, sem continuidade e sem maiores objetivos estéticos, interessado apenas em conseguir êxitos de bilheteira. Mas Schubert pôde apenas estrear três das suas produções líricas: o *singspiel Die Zwillingsbrüder* («Os Irmãos Gêmeos», 1820) e a música de cena para *Die Zauberharfe* («A Harpa Mágica», 1820), de Georg Ernest von Hoffmann, e para *Rosamunde von Cyper* («Rosamunda, Princesa de Chipre»), de Helmina von Chézy. Só em 1854 se realizaria a quarta estréia, *Alfonso und Estrella* (possivelmente a sua melhor ópera), e *Fierabras*, o projeto mais ambicioso de Schubert, teve de esperar até 1897 para subir à cena. Em conseqüência disso, estes e outros títulos não exerceram a menor influência no desenvolvimento da futura ópera alemã e, mesmo aceitando que há neles uma música muito estimável, a verdade é que estariam totalmente esquecidos se a fama do compositor em outros gêneros não atraísse a atenção dos estudiosos para toda a sua obra.

Muito afastados da genialidade musical de Schubert, outros autores com mais instinto teatral contribuíram decisivamente para a progressiva germanização da cena lírica centro-européia, até que a erupção wagneriana veio suplantá-los sem lhes agradecer os valiosos serviços prestados. De Conradin Kreutzer (1780-1849), que escreveu mais de trinta pe-





Arquivo Salvat

Museu do Teatro Alla Scala, Milão/Arquivo Salvat

Archiv für Kunst und Geschicht

Hans Sachs, poeta e mestre cantor do século XVI, que inspirou a Lortzing a ópera-cômica Hans Sachs, *aparece na gravura de cima com outros mestres cantores. Lortzing foi, talvez, o mais inventivo dos escritores alemães de ópera da primeira metade do século XIX. A sua veia sentimental e a facilidade para os diálogos falados que ligam as cenas musicais fizeram que o seu nome figure habitualmente nos cartazes do seu país.*

Em cima, à direita, uma medalha com a imagem de Franz Schubert. Este grande mestre vienense não teve especial influência no desenvolvimento da ópera alemã, mas a beleza das suas melodias e a sua expressiva harmonia enriqueceram o texto das suas obras líricas de uma maneira até então desconhecida.

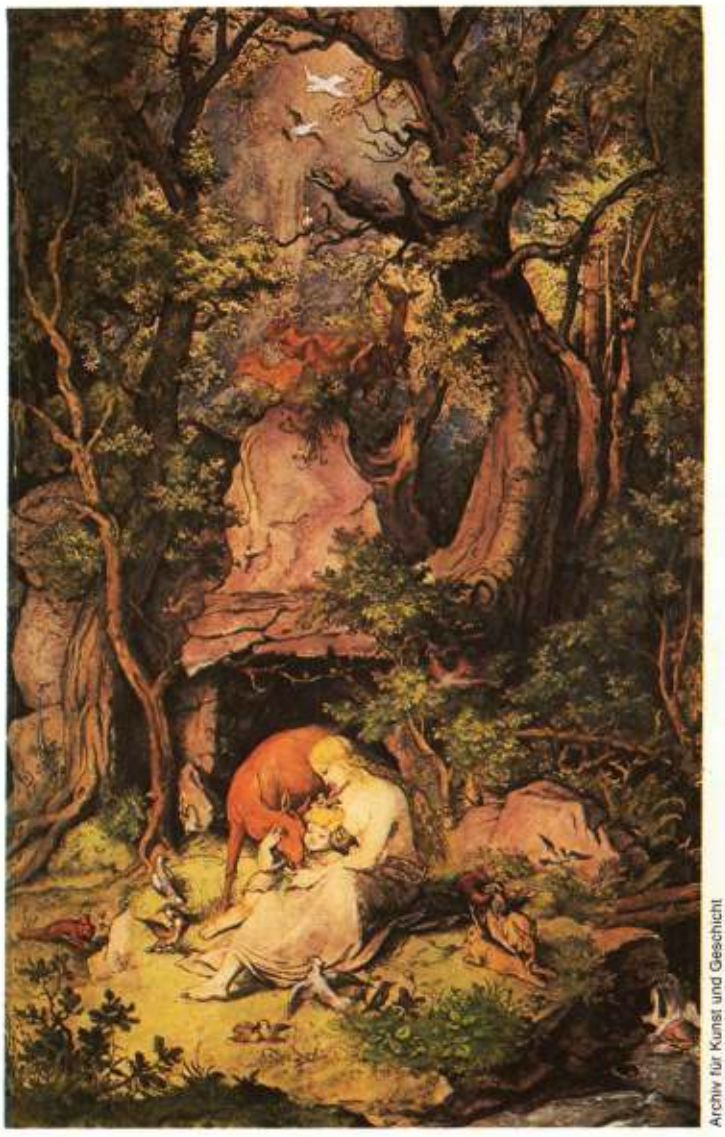
As paisagens com florestas que chegam até ao rio e a imagem de poderosas fortalezas terão um papel primordial como fundo indispensável da lírica romântica alemã. À esquerda, Ruínas da Fortaleza de Greifenstein no Danúbio, *aguarela de 1859, representação típica daquela paisagem.*

ças líricas, só se recorda hoje *Das Nachtlager in Granada* («O Albergue Noturno de Granada», 1834), uma história de bandoleiros no «exótico» ambiente da Espanha de 1550; de Ludwig Spohr, compositor muito cotado no seu tempo e autor de uma dezena de obras cênicas, só se citam *Faust* (1816) e *Jessonda* (1823), cujo assunto também se desenrola no século XVI, mas desta vez na península industânica. Mais consagrado é Heinrich Marschner (1795-1861), autor de dez óperas, das quais apenas duas, *Der Vampyr* («O Vampiro,», 1828) e *Hans Heiling* (1833), conheceram o êxito. Pela sua qualidade de operista especializado, pelas suas fontes de inspiração e pelo conteúdo e linguagem nitidamente românticos, Marschner é considerado uma ponte entre Weber e o jovem Wagner. Não há dúvida de que Richard Wagner conheceu e assimilou a «ópera de espíritos» do probo compositor de Zittau. Em 1833, em Wurzburgo, onde começara as suas andanças como diretor de coros, Wagner escreveu um vibrante *Allegro* para a ária de tenor de *O Vampiro*. O texto da balada de Senta, em *O Navio Fantasma,* recorda as palavras de Emmy no segundo ato da ópera de Marschner: «Mãe, vê ali o homem pálido de olhar sem alma.» Em *Tannhäuser,* são reconhecíveis linhas melódicas traçadas no estilo de Marschner, se bem que fosse mais adequado dizer que o estão no de Weber. A Ortrud de *Lohengrin* poderia ser uma personagem de Marschner, conquanto infinitamente mais profunda e dramática. Tal influência é, pois, remota e o Wagner da maturidade reelaborou-a de uma maneira tão profunda que a identidade se limita ao acidental ou aparente. Apesar de Marschner ter sofrido alguns contratempos por manifestar opiniões liberais, como operista moderou a sua linguagem ao gosto acomodatício do período Biedermeier, que, em linhas gerais, foi assim como a plácida *aurea mediocritas* da ordem social controlada pelo Estado-polícia de Metternich. No final, a distância conceptual entre Wagner e Marschner foi enorme. Por isso, uma prudente reponderação de Marschner fora do antecedente wagneriano talvez resgatasse algumas das suas óperas da zona de sombra projetada por aquele.

Também Albert Lortzing (1801-1851) foi uma figura Bie-

Archiv für Kunst und Geschicht

Para a sua romântica ópera mágica Ondina, *Lortzing baseou o libreto na obra homónima de La Motte Fouqué. A poética personagem, uma fada das águas, aparece representada no quadro acima:* O Despertar de Ondina.



Archiv für Kunst und Geschicht

À direita, um quadro de Ludwig Richter em que Genoveva de Brabante aparece com o filho depois de terem sido abandonados na floresta. Schumann escreveu sobre este tema uma ópera que se estreou em Leipzig em 1850.

dermeier; mas, no seu caso, há que falar de um certo paralelismo com o Wagner inicial e médio. Lortzing é exemplo daquilo a que chamamos um homem de teatro. Filho de atores, começou como ator e cantor. Depois, seguiu uma carreira de regente de orquestra e diretor de cena itinerante, ao mesmo tempo que compunha treze *spieloper* (ópera-cômica). Uma das suas peças líricas, *Hans Sachs* (1840), é sempre citada como claro antecedente de *Os Mestres Cantores de Nuremberga,* cujo primeiro esboço data de 1845.

Seria Lortzing o poeta-músico anunciado por Jean Paul? Não. Com uma estrutura de cenas musicais ligadas por diálogos falados, o que, é claro, representa uma certa alteração na ordem dos fatores expressivos no *singspiel,* a *spieloper* constitui um gênero «populista», uma agradável trama de canções e amáveis situações que correspondia à idiossincrasia do honrado alemão médio. Lortzing teceu os seus libretos com *gebrauchsversen,* ou seja, versos práticos para compor com fluidez e cantabilidade e próprios para ingénuos *gags* muito do gosto teutônico. Daí que as suas óperas quase não tenham ultrapassado as fronteiras da sua área linguística e sejam títulos que só aparecem nas enciclopédias de música. Quanto a *Undine* («Ondina», 1845), seria injusto não recordar que várias personagens e situações suas continuam brilhando na peça teatral homónima de Jean Giraudoux.

Albert Lortzing, que não se propôs aprofundar a relação palavra-música e, portanto, não avançou no estudo da forma, desenvolveu, isso sim, uma linguagem válida para fornecer o teatro alemão do seu tempo com óperas-cômicas genuinamente românticas. O epitáfio no seu túmulo da Sophienkirche de Berlim foi redigido com esses *gebrauchsversen* que serviram para as suas óperas: *Sein Lied war deutsch und deutsch sein Leid. / Sein Leben Kampf mit Not und Neid. / Das Leid flieht diesen Friedensort. / Sein Kampf ist aus, sein Lied tont fort* (A sua canção foi alemã e alemã foi a sua pena. / A sua vida, luta contra a pobreza e a inveja. / A pena foge deste lugar de paz. / A sua luta terminou, mas a sua canção soará para sempre).

O caso Schumann

Muito mais complexo — e também mais patético — é o caso de Robert Schumann (1810-1856) que, senhor da mais profunda inspiração musical romântica, pôs a si próprio efetivamente o problema da forma na ópera. Sem experiência teatral nem verdadeiro gosto pelas bambolinas, Schumann titubeou muito para selecionar um assunto que conviesse aos seus sonhos líricos. Por fim, julgou encontrá-lo na popular lenda de Genoveva de Brabante, que parecia poder fazer convergir todos os caminhos num só: o plano comunitário — a cruzada de Carlos Martel contra os invasores árabes —, apto para ir ao encontro da tradição bachiana, recentemente de-

senterrada por Mendelssohn; uma romântica teia de conflitos passionais, que determinam a ação e a fazem avançar dramaticamente; o ideal beethoveniano da exaltação do amor e da fidelidade conjugais, que deve ter sugestionado Schumann a possibilidade de render uma homenagem a Clara Wieck, sua abnegada esposa; o elemento mágico obrigatório em toda a ópera romântica que se preze de o ser, aqui em contraponto com as celestiais vozes redentoras; a presença do bosque, adivinhado para além das ameias do castelo, nas imagens do espelho de Margaretha ou no aterrador episódio em que Genoveva vai ser executada, e, como colofão, a garantia de êxito que um assunto bem conhecido de todos e comovedor até às lágrimas parece ter implícito.

Os esboços para *Genoveva* começaram em 1840. Schumann não tardou a esbarrar onde quase todos esbarravam: hesitante entre os modelos das *Genovevas* de Tieck (1779) e de Hebbel (1841), acabou por rejeitar o libreto que Robert Reinick lhe preparara e, em 1847, decidiu completá-lo ele próprio. Entretanto, conhecera Wagner, e, embora não lhe agradasse nem como músico nem como pessoa, as estréias de *Rienzi* (1842), *O Navio Fantasma* (1843) e, sobretudo, *Tannhäuser* (1845) mostraram-lhe que este tinha um talento teatral que ele não possuía. *Genoveva* avançou ao mesmo tempo que *Lohengrin*. Quando Wagner leu o poema da sua ópera a um círculo de amigos, Schumann não entendeu a «falta de um final feliz». *Genoveva* e *Lohengrin* vieram ao mundo, pois, como dois volantes opostos e até subiram à cena no mesmo ano, 1850. Mas, enquanto o já exilado Wagner dizia conscientemente adeus à ópera romântica com este perfeito *Lohengrin*, Schumann aferrava-se à vã esperança do «final feliz» da sua única ópera, quando começava já a afundar-se na loucura. Não obstante a beleza da parte da música e de algumas situações formuladas ou resolvidas com mão de mestre, em *Genoveva* não aflorou uma nova estrutura formal. A ópera permaneceu como uma obra hermética, intransferível, confusa e excessivamente sujeita aos vaivéns do gosto.

Todavia, há em *Genoveva* algo que transcende o gênero dos Marschners e dos Lortzings e que exige que se aprofunde o seu significado, especialmente em relação a *Lohengrin:* como na ópera de Wagner, o mágico já não se apresenta em estado de graça, pois sob a superfície de ambas corre o rio subterrâneo da psicologia. As personagens de *Genoveva* são complexas e, para lá da sua aparência maniqueísta, dão lugar a situações estranhamente ambíguas.

Certamente, conteúdo, linguagem e forma denotam a personalidade desequilibrada de Schumann, o seu alheamento da realidade circundante. O músico quis elevar um monumento de gratidão à sua felicidade conjugal, mas o poeta caminhou pelos desfiladeiros de uma história inquietante. Com *Genoveva* pôs-se, uma vez mais, a questão do poeta-músico; o resultado foi um estranho desdobramento da personalidade de Schumann, que quebra a linha da obra e, ao mesmo tempo, a torna sugestiva. Que temia, realmente, Schumann? Nunca o saberemos. O final feliz a todo o custo — tão convencional, tão inútil, tão antiwagneriano — pode ocultar algo mais do que uma carpintaria teatral bem intencionada.

A solução wagneriana

Como qualquer outro autor lírico, Richard Wagner (1813-1883) teve à sua disposição palavra e música; mas Wagner não quis limitar-se a ser músico, *Kapellmeister* e nem sequer grande compositor de óperas. Apesar dos vaivéns da sua juventude, cedo conseguiu ser um verdadeiro intelectual, que

Archiv für Kunst und Geschicht

Em cima, pormenor de Lohengrin, *quadro do século XIX pintado por Schweninger. A imagem reproduz o momento do primeiro ato da ópera homônima de Wagner, em que o herói aparece numa barca puxada por um cisne, no rio Escalda. Lohengrin encarna, segundo afirmou Wagner, a difícil inserção dos artistas no mundo dos humanos.*

conhecia a fundo Mozart e Beethoven, Ésquilo e Shakespeare, Schiller e Goethe, Jean Paul e E. T. A. Hoffmann. Admirador de Weber desde a infância e «sabendo-se» herdeiro do sinfonismo dramático de Beethoven, Wagner quis ser o dramaturgo-músico esperado: ainda adolescente, já sentia de maneira espontânea que a inspiração dramática nascia nele compreendendo os impulsos literário e musical. Mas, se a criação literária é sempre difícil, a composição musical revela-se impossível sem o domínio da técnica.

Tem-se repetido à saciedade que Wagner não foi um músico nato nem um menino prodígio. Como todos os lugares-comuns, este também possui a sua parte de veracidade. Mas, ao repeti-lo, esquece-se o amplo resto que constitui o todo: o gênio de Wagner não podia surgir ou manifestar-se de improviso; a sua avassaladora expansão foi o resultado da curiosidade intelectual e do estudo técnico, da assimilação — mediante o exercício da criação — da ópera romântica de Weber, da ópera-cômica francesa, da grande ópera de Spon-

tini e Meyerbeer, para acabar introduzindo na mágica ópera romântica a psicologia e dar-lhe assim a última dimensão.

No entanto, após todo este processo, restava, ou a repetição estéril — para não escrever um segundo *Lohengrin*, Wagner abandonou outro belo projeto de ópera romântica: *Wieland, o Ferreiro* — ou o salvo pouco menos do que no vazio... salvo se se possuísse uma sólida teoria estética própria. Em 1840, o atribulado Wagner da primeira e mísera estada em Paris já esboçara esta estética na sua encantadora novelita *Uma Peregrinação a Beethoven*, onde punha com arrogância o seguinte na boca do gênio de Bonn: «Não sou um compositor de óperas; pelo menos não conheço um único teatro no Mundo para o qual queira voltar a compor uma ópera! Se quisesse escrever uma de acordo com as minhas intenções, as pessoas desatariam a correr para longe do teatro; pois ali não se encontrariam árias, duetos e tercetos nem todos esses materiais com que hoje em dia se remendam as óperas e o que eu fizesse não poderia ser cantado por nenhum cantor, nem haveria público que o quisesse ouvir.» E à pergunta sobre como haveria que proceder para realizar um tal «drama musical», Beethoven dava esta veemente resposta: «Como o fez Shakespeare ao escrever as suas peças!»

Dez anos depois, em Zurique, antes de empreender novas aventuras musicais — com o projeto de *O Anel do Nibelungo* em plena ebulição —, Richard Wagner deu forma definitiva à sua teoria estética. Em *Ópera e Drama* (1850), Wagner traçou o seu discutível mas eficaz diagnóstico: segundo ele, a unidade das artes que a tragédia grega conseguira quebrou-se, para se especializarem a literatura, a música, o mimo e a dança como meios de expressão artística separados e incomunicáveis entre si. O apogeu do posterior desenvolvimento do drama falado foi alcançado com Shakespeare; o do musical chegou com Beethoven. No último andamento da sua Sinfonia em ré menor, ao solicitar a participação da voz humana, Beethoven deu um passo decisivo para restabelecer a união das artes, que só seria plenamente viável no «drama musical», a atrevida resposta wagneriana ao velho problema do conteúdo, da linguagem e da forma.

Conteúdo: Wagner propunha — e fê-lo na prática — fugir dos grandes temas literários modernos, dos assuntos fantásticos da ópera romântica, dos argumentos de costumes da *spieloper* e, sobretudo, dos frisos históricos da grande ópera. Iria buscar os seus assuntos dramáticos à mitologia, à lenda e à literatura épica, tanto germânicas como comuns às línguas românicas (caso de *Tristão*). Ao afastar-se de inúteis referências históricas, as suas criaturas de ficção adquiririam um sopro poético ancestral, repassado do moderno psicologismo incipiente, convertendo-se assim em arquétipos.

Linguagem: Estamos aqui perante o poeta-músico. Também se tem insistido à saciedade em que Wagner foi um mau literato ou, na melhor das hipóteses, um escritor dramático claramente inferior ao músico. Se se atender aos seus ensaios, artigos e opúsculos, é fácil concluir que Wagner não foi um estilista da língua alemã; a sintaxe revela-se não poucas vezes cansativa e é freqüente esbarrar com passagens obscuras, como se o autor não lograsse dar forma explícita às suas intuições. Mas, uma vez mais, as árvores não nos deixam ver o bosque. Wagner foi um dramaturgo original, que se julgou ou se viu obrigado a polemizar em mil e uma ocasiões para expor, defender e impor as suas intenções artísticas.

Quanto aos seus libretos, também se costuma repetir que têm uma reduzida qualidade literária e que a aliteração os torna, em mais de um caso, ridículos e jocosos. Ora bem: a

A inspiração wagneriana bebeu nas fontes das mais antigas tradições germânicas. Uma delas é o torneio poético entre cavaleiros rápsodos ou entre membros dos poderosos grémios urbanos. À direita, um quadro de Moritz von Schwind alusivo ao segundo ato de Tannhäuser, *quando o herói exalta o amor erótico na corte do landgrave Hermann, perante a repulsa dos cortesões. Embaixo, cena final de* Os Mestres Cantores de Nuremberga, *na qual, depois de um torneio semelhante, o artesão Hans Sachs exalta a arte dos* meistersingers. *A imagem corresponde a uma encenação do Festival de Bayreuth.*

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

aliteração foi um método extremamente eficiente para determinar o ritmo — partes fortes e fracas — do seu recitativo e tentar encontrar saída para o problema quase insolúvel da inteligibilidade da palavra cantada. E, no que se refere ao estilo, recordemos os *gebrauchsversen* de Lortzing: também Wagner compreendeu muito bem que a «grande literatura» não era adequada à ópera, entre outras razões pelo alongamento do *tempo* imposto pelo canto, que aconselha textos-suporte da música. Wagner sabia muito bem que a linguagem abstrata da música pode servir textos diferentes, ou utilizá-los; e assim, para superar esta indeterminação, procurou e conseguiu escrever libretos «práticos»: a música de *Tristão e Isolda* não «funcionaria» com o estilo de libreto de *Os Mestres Cantores,* como a de *Parsifal* não poderia assentar na estrutura literária de *O Anel do Nibelungo,* porque a atmosfera de cada obra é também diferente.

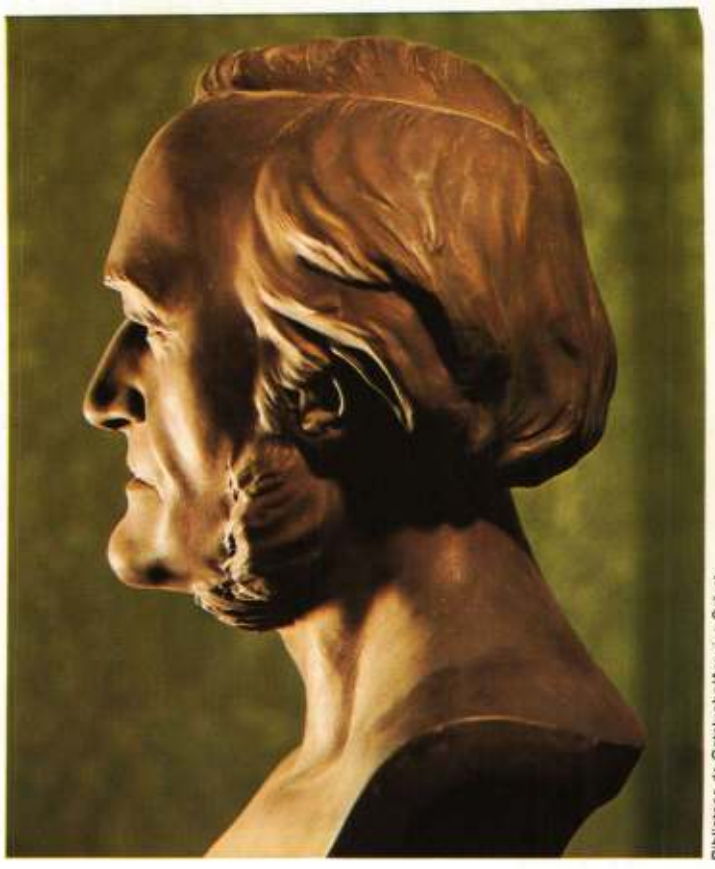
Forma: Wagner conseguiu o *continuum* dramático-musical que já propusera em *Uma Peregrinação a Beethoven,* mediante a utilização sistemática do recitativo, para suporte da palavra cantada, e do *leitmotiv,* para articular o comentário orquestral. Realmente, Wagner não inventou nada de novo. O seu recitativo procede do de Bellini e o *leitmotiv* já havia sido utilizado por Weber e outros autores; também se pode citar como antecedente a *idée fixe* de Berlioz. Contudo, foi Wagner que os elevou à categoria de predicados na estrutura do drama musical.

Os *leitmotiven* wagnerianos são breves desenhos rítmicos ou melódicos que se associam a personagens, situações, objetos, estados emotivos e outros elementos da idéia dramática. Cada um é invariável na sua fisionomia, mas podem ser submetidos a numerosas alterações de *tempo,* intensidade, tonalidade, timbre e cor instrumental. Aparecem e desaparecem consoante as necessidades exteriores ou internas da ação — muitas vezes insinuam o substrato, revelam o oculto — de tal maneira que formam um tecido de referências que projetam o passado no futuro e ambos no presente. Isto confere à dramaturgia de Wagner a sua radical novidade: a possibilidade de penetrar numa dimensão espaço-temporal inalcançável à palavra falada e à música instrumental. Wagner sabia-o bem e por isso pôs na boca de Gurnemanz *(Parsifal)* estas enigmáticas palavras: «Observa, meu filho, que aqui o tempo se torna espaço.» Uma orgulhosa auto-homenagem — e bem justificada, sem dúvida.

O recitativo e o *leitmotiv* permitiram que Wagner prescindisse dos números operísticos — afastando-se assim também anos-luz do *singspiel* — e da estrutura formal do Classicismo; e, articulado pela «melodia infinita», tornada possível por este discurso recorrente e refletor, na flutuação da «variação constante» ainda assim produzida pelo mágico motivo-condutor, surgiu por fim o drama musical wagneriano, que esconde uma filigrana de miniaturista sob amplos pórticos que dão ao conjunto uma primeira aparência de monumentalidade.

A primeira obra em que Wagner empregou sistematicamente toda a potencialidade do *leitmotiv* foi *O Ouro do Reno.* O motivo-condutor não veio a converter-se depois num rígido espartilho, num formalismo do seu genial conjurador, pois sempre esteve ao serviço da poesia dramática — a atmosfera — de cada obra. Assim, prevalecem em *Tristão e Isolda* a harmonia e o cromatismo, de modo que o *leitmotiv* se torna mais abstrato e menos referenciável aqui, ou seja, mais puramente musical. Em *Os Mestres Cantores,* o conteúdo exige recorrer a estruturas e formas do Barroco, como o contraponto e a fuga (a abertura é um modelo de habilidade contrapontística e a briga de rua, que encerra o segundo ato, foi construída musicalmente sobre uma fuga, e é a esta necessidade que se subordina o maleável e obediente motivo-condutor. Em *Parsifal,* pelo contrário, adquire um intenso sabor cerimonial, quase litúrgico, e torna-se estático. Resta, pois, o conjunto de *O Anel do Nibelungo* como a *summa artis* do *leitmotiv,* das suas possibilidades expressivas e da sua, *a priori,* quase incalculável capacidade para estruturar, fazer crescer, desenvolver e culminar organicamente esta gigantesca obra, a mais ambiciosa na história do teatro lírico.

Deryck Cooke, notável musicólogo inglês, autor, entre outros trabalhos importantes, de duas versões executáveis da partitura, deixada incompleta, da 10.ª Sinfonia de Gustav Mahler, estudou, em *An Introduction to Der Ring des Nibelungen,* as relações de parentesco entre os *leitmotiven* da Tetralogia. Cooke apresenta um total de 193 exemplos destas células, por vezes levemente variadas ou enriquecidas na sua polissemia por sobreposição ou imbricação de umas com ou-



Biblioteca da Catalunha/Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Em cima, busto de Richard Wagner. À esquerda, retrato de Siegfried Wagner, filho de Richard e de Cosima: por ocasião do seu nascimento, a 6 de julho de 1869, Wagner compôs o Idílio de Siegfried. *Siegfried, que foi compositor e regente de orquestra, participou nos Festivais de Bayreuth como diretor-adjunto de sua mãe e de Hans Richter desde 1892. De 1906 em diante, encarregou-se da direção-geral e da produção do festival.*

À direita, o célebre castelo de Neuschwanstein, um dos mais belos mandados construir por Luís II de Wittelsbach, rei da Baviera entre 1846 e 1886 e grande protetor de Wagner. Os castelos de Luís II parecem querer recuperar uma saga de antigos e poderosos heróis, que entronca com o espírito das criações wagnerianas.

Salmer

tras, que ele liga «a quatro tipos diferentes de símbolos dramáticos: caracteres, objetos, acontecimentos e emoções» e faz derivar, na sua maioria — mediante a demonstração das suas relações interválicas, harmônicas e rítmicas — de uns quantos motivos básicos; por exemplo, os associados com a «Natureza», as «vozes da Natureza», o «prazer do ouro», o «anel», a «lança ou pacto», o «amor», a «humanidade heróica», a «espada» ou o «mistério ou magia».

Foi esta, na sua essência, a síntese realizada por Richard Wagner. Tudo o resto seria hoje muito menos importante para nós sem a enorme categoria intelectual e estética do produto. Foi a sua obra dramática o que não envelheceu, o que nos inquieta e nos atrai. E, no entanto, essa obra nasceu intransferível, fechada pela sua supradimensionalidade e o seu caráter conclusivo. Richard Wagner criou, desenvolveu e esgotou o drama musical, uma forma de expressão lírica que só podia existir na Alemanha que vai de 1850 a 1880. Depois de Wagner, a música e o teatro tinham de aguardar, de novo, que os músicos voltassem a ser músicos e que os poetas se contentassem em ser poetas, embora arremedassem — o mal do século XX — um intelectualismo desorbitado.

Os epígonos de Wagner

Na realidade, ainda que Wagner desse vida à ópera nacional alemã, aquilo que em termos estilísticos criou foi o drama musical wagneriano. Recordá-lo não é um truísmo. Assim o entenderam os seus coetâneos mais capazes — Franz Liszt, viajante no mesmo barco; Johannes Brahms, no campo dos «inimigos» —, que nunca pensaram a sério competir com ele no mesmo campo. A mesma inteligente atitude foi mantida pelos dois grandes sinfonistas pós-wagnerianos, Anton Bruckner e Gustav Mahler, que procuraram em Wagner estímulo e caminhos para o seu sinfonismo e não se aventuraram na criação lírica. Quanto aos melhores operistas franceses, italianos e russos, assimilaram este ou aquele aspecto da contribuição wagneriana, mas mostraram-se imunes

à síndroma germânico que o drama musical exsudava — Nietzsche receitara a vacina, ao opor à música de Wagner a de Bizet ou até a do zarzuelista Chueca — e, em geral, conservaram a independência «nacional». O wagnerismo, em sentido estrito, é logicamente uma questão alemã, e acidentalmente também a daqueles países que, nos finais do século XIX, continuavam necessitando de ópera nacional e atribuíam os seus males musicais à «colonização» francesa ou italiana. Deste wagnerismo praticante disse-se mil vezes que foi uma árvore frondosa, mas estéril. Fez, certamente, falta a distância histórica para poderem extrair-se dos wagnerianos algumas conseqüências frutuosas; musicalmente, a proximidade deslumbrante do gênio de Wagner não permitiu que todos vissem as coisas com um mínimo de perspectiva. Muito em breve se começou a polemizar sobre Wagner e com uma paixão radical. No meio da algazarra, quem podia entender as esotéricas metáforas da fraseologia wagneriana: «obra de arte do futuro», «obra de arte total» ou «festival cênico sagrado», por exemplo?

Alguns compositores líricos em língua alemã revelaram-se impermeáveis ao wagnerismo — como Otto Nicolai (1810-1849), autor de uma obra-prima no domínio da *spieloper, Der lustigen Weiber von Windsor*» («As Alegres Comadres de Windsor»), talvez porque faleceu muito cedo; ou como Friedrich von Flotow (1812-1883), rigorosamente contemporâneo de Wagner, mas formado em França e cultor impenitente do *bel-canto* (a sua ópera mais conhecida é *Martha*); mas foram muitos os que caíram na armadilha exterior da sólida cidadela wagneriana e se enredaram nas sagas e lendas de *Gudrun, Wieland, o Ferreiro* ou *Rübezahl* e com trilogias ou tetralogias e ciclos arturianos. Quem poderá levantar hoje a lousa que cobre a *Kunihild,* de Cyrill Kistler, a tetralogia de *O Mundo de Homero,* de August Bungert (1848-1907), a *Ilsebill,* de Friedrich Klose (1862-1924), ou mesmo a *Guntram* (1894), de Richard Strauss? A este prolixo e inútil subgênero do guarda-roupa wagneriano pertencem também as honradas tentativas daqueles que, como Felipe Pedrell (1841-1922), pretenderam dar um salto no vazio e criar a ópera nacional espanhola, apoiando-se em Wagner para enfrentar o italianismo dominante (a trilogia *Los Pirineos,* 1902, *La celestina,* 1904, ou até, mais recentemente, a ópera nacional basca *Zigor,* de Francisco Escudero).

Archiv für Kunst und Geschichte

Em cima, cena terceira do terceiro ato de As Alegres Comadres de Windsor, *de Shakespeare, segundo uma litografia de Robert Dudley. O tema desta comédia, que inspirou várias vezes compositores de ópera, desde Salieri até Verdi, é também o da última obra de Otto Nicolai, estreada em Berlim, em março de 1849, pouco antes da morte do autor.*

Outros operistas alemães assumiram alguns dos processos do drama musical e procuraram seguir o seu próprio embora duvidoso caminho, levando às costas a cruz wagneriana e não só no sentido estritamente musical. Hermann Goetz (1840-1876) e Wilhelm Kienzl (1857-1941) moveram-se entre o wagnerismo e a corrente realista do período entre os dois séculos: daquele recorda-se *Der widerspänstigen Zähmung* («A Ferazinha Amansada»); deste, *Evangelimann* («O Evangelista»). Têm mais interesse três excelentes compositores que voltejaram — mau grado seu, às vezes — em torno da chama wagneriana: Hugo Wolf (1860-1903), Peter Cornelius (1824-1874) e Engelbert Humperdinck (1854-1921). Wolf recorda acima de tudo Schumann, pela tragédia da sua vida

(morreu louco, após seis anos de internamento) e pela sua excepcional qualidade como autor de *lieder*, que se manifesta com todas as suas virtudes e limites na sua única ópera, *Der Corregidor* (1869), sobre o malicioso assunto espanhol de *El corregidor y la molinera*. Cornelius esteve em estreita relação com Wagner, ao mesmo tempo que tentava defender o seu próprio talento de bom músico-poeta, pois assumiu ambos os papéis em *Der Barbier von Bagdad* («O Barbeiro de Bagdade», 1858), *Der Cid* (1865) e *Gunlöd*, que deixou inacabada. Humperdinck ajudou Wagner nos preparativos da estréia de *Parsifal* e encarregou-se da formação musical de seu filho Siegfried. Como compositor, com uma orquestra inequivocamente wagneriana, soube distanciar-se do monumentalismo do seu modelo. Ainda que desde o fundo do bosque soasse a profunda voz ancestral, os contos dos irmãos Grimm não tinham sido comentados com a música romântica que estava implícita neles... Por esta via, *Hänsel und Gretel* (1893), um conto para crianças que também pode atrair os adultos, é a ópera da «escola» wagneriana que mais resistiu à passagem do tempo; também *Königskinder* («Os Filhos do Rei», 1897), muito menos conhecida, merece algo mais do que uma mera citação.

PFITZNER-WOCHE
VOM 22.
BIS 27. JANUAR 1922
Sonntag, den 22. Januar 1922
STAATSOPER, Unter den Linden
PALESTRINA
unter Leitung des Komponisten
Montag, den 23. Januar 1922
BLÜTHNERSAAL, Lützowstraße 76
Kammermusikabend
Dienstag, den 24. Januar 1922
STAATSOPER, Unter den Linden
Christ-Elflein
unter Leitung des Komponisten
Mittwoch, den 25. Januar 1922
BEETHOVENSAAL, Köthener Straße 38
LIEDERABEND
Freitag, den 27. Januar 1922
Philharmonie, Bernburger Str. 22a/23
Von deutscher Seele
Eine romantische Kantate
Uraufführung
Veranstalter:
„Der Anbruch" unter Förderung der Staatsoper

Archiv für Kunst und Geschichte

Segundo o maestro Bruno Walter, as três óperas alemãs mais representativas do século XX, depois da eclosão wagneriana, são Fausto, *de Busoni,* Matias, o Pintor, *de Hindemith, e* Palestrina, *de Pfitzner, esta última estreada por ele em Munique, em 1917. O cartaz apresentado em cima anuncia uma semana dedicada a obras de Pfitzner —* Palestrina *em primeiro plano — em 1922.*

Arquivo Salvat

Hänsel und Gretel, *conto dos irmãos Grimm, aumentou — se é que isso era possível — a sua fama graças à ópera homônima de Humperdinck. A obra, obviamente wagneriana, embora de um romantismo intimista alheio ao âmbito do grande mestre germânico, teve um êxito considerável; talvez o único êxito operático de um epígono de Wagner. À direita, uma ilustração do britânico Arthur Rackham sobre um dos momentos da história.*

Dentre as «vítimas» de Richard Wagner, a mais patética é o seu próprio filho Siegfried (1869-1930). Há que notar que Siegfried Wagner foi um homem de indubitável talento, culto (desenhador, músico, regente de orquestra e diretor de cena, poliglota — dominava também o grego e o latim clássicos — e, à maneira de um mestre cantor, excelente carpinteiro) e dotado de uma grande personalidade. Mas o peso do apelido jogou sempre contra ele. O filho do «gênio do século» teve de repartir a sua atividade por várias frentes e a mais dura foi a direção do Festival do Bayreuth depois de 1906, altura em que sua mãe lhe cedeu a responsabilidade. Siegfried Wagner compôs um total de doze óperas, numa linha que se aproximava mais da *spieloper* de Lortzing e da «ópera para crianças» de Humperdinck do que do drama musical. Mas, após o êxito da sua primeira produção lírica, *Der Barënhäuter* («O Preguiçoso», 1899), as que se seguiram não obtiveram mais do que um acolhimento cortês. Na época em que Richard Strauss (1864-1949) comovia o mundo musical com *Salomé* (1905), *Elektra* (1905) e *Der Rosenkavalier* («O Cavaleiro da Rosa», 1911), onde a lição de Wagner foi aproveitada para produzir espetáculos de forte (ou delicado) sabor esteticista, *Der Kobold* («O Duende», 1904), *Banadietrich* (1910), *An allem ist Hütchen Schuld* («Hütchen É a Culpada de Tudo», 1917) ou *Schwarzschwanenreich* («O Reino dos Cisnes Negros», 1918) não podiam despertar já mais interesse do que o de provirem de um Wagner.

A ópera russa, os veristas, Debussy e Richard Strauss trouxeram à ópera um pitoresco, um simbolismo ou um realismo que já assinalava o fim do século XIX. A Primeira Guerra Mundial selou esse final e, com ele, o do Romantismo e da estética de Wagner. Mas um compositor centro-europeu, Hans Pfitzner (1869-1949), ainda continuou defendendo até ao fim as possibilidades da ópera nacional alemã. *Der arme Heinrich* («O Pobre Henrique», 1895), *Die Rose von Liebesgarten* («A Rosa do Jardim do Amor», 1901) e *Das Christ-Elflein* («O Elfo do Menino Jesus», 1906) são óperas românticas carregadas de nostalgia. Pfitzner opôs-se tenazmente ao atonalismo e ao serialismo. Por isso, e pelas suas ligações políticas, foi considerado com certa leviandade como um compositor reacionário. Na realidade, em Pfitzner consumou-se o destino de uma longa tradição musical que não queria desaparecer. *Palestrina* (1917), «lenda musical em três atos», é a última ópera nacional alemã, a última obra de um músico-poeta (o texto é de grande qualidade) e o último drama musical escrito com vocação universal. A solidão de Pierluigi Palestrina — a de Pfitzner — é a dos heróis wagnerianos, mas ainda mais «solitária». No final, o problema do conteúdo, da linguagem e da forma esfuma-se, com os tênues acordes do órgão tocado por Palestrina, como volutas de fumaça.

Em 1868, *Os Mestres-Cantores* concluía, na Ópera Real de Munique, com esta vigorosa arenga do povo protagonista: «Honrai os vossos mestres alemães, assim conjurareis os bons espíritos; e se vos entregardes à sua benéfica influência, ainda que o Sacro Império Romano Germânico se dissipe como fumaça, teremos sempre a Sagrada Arte Alemã.» Quarenta e nove anos depois, quando *Palestrina* se estreou no Prinzregenttheater, também de Munique, a última indicação cênica do libreto dizia o seguinte: «Palestrina senta-se ao órgão e, tocando-o suavemente, mergulha no seu pensamento musical, com o olhar perdido no longe, mais para lá dos teclados. De novo, se ouvem da rua as exclamações: 'Viva Palestrina! Viva o salvador da Música!' Palestrina não parece escutá-las.» □

Obras representativas

Capítulo 18

Uma ópera nacionalista

«Der Freischütz», de Weber

Embora, talvez, *Der Freischütz* não seja a melhor ou a mais avançada obra de Weber, é, no entanto, a mais significativa, já que resume na perfeição uma ideologia e uma tradição românticas. É aquela que, ao contrário do que acontece com as outras duas partituras fundamentais weberianas, *Euryanthe* e *Oberon*, provém, para mais, do teatro musical germânico: o *singspiel*. Em *O Caçador Furtivo*, a lenda toma forma definitiva — por isso a data de estréia, 18 de junho de 1821, é tão importante na história da ópera alemã. O seu tema foi extraído pelo libretista Friedrich Kind de uma coleção de narrações fantásticas, *Das Gespensterbuch*, compiladas por Apel e Laun, em 1810. Um tema cujas origens remontam ao século XVII e cuja publicação foi efetuada nos princípios do século XVIII, com o título de *Unterredungen vom Reiche der Geister*. Tratava-se da história do «caçador que dispara balas encantadas» (a que faz alusão o título sintético de *Der Freischütz*, evidentemente mal traduzido para *O Caçador Furtivo*), devidas à intervenção do diabo ou «caçador negro». O argumento é pueril, muito diretamente relacionado com as tradições que as pessoas conheciam. A ação desenrola-se na Boêmia, pouco depois da Guerra dos Trinta Anos, e conta as dúvidas e as fraquezas do caçador Max, que, para obter a mão de Ágata — que será concedida ao vencedor de um concurso de tiro —, segue os conselhos de Gaspar, que pactuou com o diabo e utiliza balas encantadas. O encantamento produz-se num lugar chamado «a Azinhaga do Lobo», paradeiro de Samiel, o diabo. Seis das sete balas obedecerão à vontade Max; a sétima, à de Samiel. No final, após uma animada cena popular, e na presença do príncipe Ottokar, Max dispara e Ágata cai no chão, embora ferida apenas por um arranhão. Quem morre é Gaspar, castigado pela sua maldade. Max arrepende-se e, graças à intervenção de um Eremitão, é perdoado pelo príncipe. Logicamente, casa com Ágata.

Como se vê, o argumento deixa bastante a desejar e o mesmo acontece com o seu tratamento cênico. Ainda que não exista no libreto uma verdadeira definição de caracteres nem uma progressão da evolução psicológica, o compositor aproveitou as situações e captou perfeitamente a essência dramática do tema, descrevendo maravilhosamente

Archiv für Kunst und Geschichte

as diversas alternâncias físicas e emocionais que se sucedem ao longo da ação. Na verdade, poucas vezes se pintou com tal riqueza plástica, em música, o ambiente dos bosques e das ramagens (Hans Pfitzner dizia: «O protagonista desta ópera é a floresta alemã»); dificilmente se encontrará uma descrição mais vigorosa da noite, com todas as suas fantasmagorias e armadilhas, do que na extraordinária cena da Azinhaga do Lobo. A magia do sobrenatural e o pavoroso dos elementos naturais desencadeados refletem-se com soberana concisão dramática. Por fim, os medos e superstições ancestrais, definidores e protagonistas de toda uma tradição, encontram a sua expressão musical. É a própria expressão de um povo que se sente identificado, mais do que com o episódio expresso, com o ambiente que o rodeia. O triunfo final da bondade e da virtude sobre o pecado, graças à proteção da Divina Providência — modificação astutamente introduzida por Kind —, era o final feliz que todos esperavam. Porque, na realidade, o tema central de *Der Freischütz* não é o amor, o ciúme ou a ambição, mas sim a luta entre o bem e o mal, antagonismo universal e eterno que, de forma racional e organizada, aqui toma corpo e expressão.

Weber conseguiu unificar, apesar da variedade de estilos incluídos na ópera, uma forma de vastas proporções. Para isso, selecionou cuidadosamente as tonalidades e cores orquestrais. Desde a primeira nota da abertura ao último acorde da obra, a música ilustra na perfeição o dramático desenvolvimento do conflito entre o bem e o mal, que aparecem muito simplesmente representados pelas tonalidades de dó maior e dó menor. São vívidos e expressivos os contrastes entre esta última tonalidade e o ré maior que descreve a vida sã da floresta. Por seu turno, o tranqüilo dó maior aparece referido aos caracteres humanos e simples dos protagonistas, e com ele termina a ópera numa jubilosa explosão em que intervêm solistas e coro repetindo o radiante tema de Ágata, que figura destacado e luminosamente delineado na abertura.

Do ponto de vista da estrutura musical, já se disse, a obra é irregular, embora tenha uma férrea unidade de fundo. A vida saudável e popular, os temas folclóricos, as danças que tão alegremente chegam ao povo surgem após a abertura, na Introdução (número 1), com o coro *«Viktoria! Viktoria!»* e a canção — um *lied* repetido três vezes — de Kilian, um caçador. Depois da valsa (número 3), Max expõe-nos, numa página magistral, as suas dúvidas. O número 4, o *lied* de Gaspar, é de recorte popular, tal como a intervenção de Kilian, e o 5, *«Schweig! Schweig!»* mostra, num *Allegro* em 4/4, a torva personalidade e os propósitos do caçador. No segundo ato, a seguir ao duelo e a uma arieta de Ännchen, aparece a maravilhosa ária de Ágata, que adquire a sua maior delicadeza na frase *«Leise, leise, fromme Weise»*, uma das páginas mais notáveis de toda a ópera romântica. O terceto das duas jovens e Max desemboca no extraordinário *Finale* constituído pela já mencionada cena da Azinhaga do Lobo, uma das mais bem conseguidas de todo o Romantismo musical. Ante os nossos ouvidos desfilam espíritos e fantasmas e sucedem-se estranhos acontecimentos: tempestade, voo de pássaros noturnos, corrida de javalis, caçadas fantásticas, estampidos e, presidindo a tudo, Samiel, o diabo, cuja personificação musical é um grande achado. A escura sonoridade da orquestra, as irisações do seu colorido, os súbitos relâmpagos que a iluminam, a lenta descrição do fantasmagórico lugar, a impressão que este causa em Max, a sinistra fundição das balas, tudo isso aparece plasmado, com mão de mestre, num tecido orquestral em que se combinam as falas de Samiel e de Gaspar e as breves intervenções cantadas de Max, até confluir, inexoravelmente, no clímax final.

No terceiro ato, há que salientar a bela cavatina de Ágata, com solo de violoncelo; a romança e ária de Ännchen, muito diferente de atmosfera, com violeta *obbligata;* o coro popular das damas de honor, o não menos popular dos caçadores, cheio de sabor local (embora, para criar um dos dois temas em contraste, Weber se inspirasse na conhecida canção folclórica infantil francesa *Malbrouk s'en va-t-en guerre*). O extenso final, com o seu pueril desenlace, tem, no entanto, uma estrutura musical muito sólida, devidamente contrastada, com intervenção de todas as personagens principais a solo, do coro individualizadamente e tanto de um como de outro em diálogo mútuo. ■

O regresso a certos aspectos da mais pura tradição germânica fez de Der Freischütz, *de Weber, um modelo da ópera romântica alemã. A imagem apresentada embaixo reproduz uma cena do terceiro ato da obra.*

Capítulo 19

A ópera eslava

Quando, em 1836, se estreou em São Petersburgo, a ópera de Mikhail Glinka *A Vida pelo Czar,* estavam-se assentando conscientemente as bases de uma escola operática nacional, cujos resultados alcançariam uma riqueza insuspeitada para o autor e os que apoiaram a sua tarefa. O segredo da escola que começa com Glinka é tipicamente oitocentista: consiste no impulso criador que traz consigo uma atitude artística de carácter nacional em conjugação com os paradigmas e técnicas da música ocidental interpretada nas salas das escassas cidades da Rússia onde a música culta era um fenômeno social vivo.

Nascimento de uma ópera nacional na Rússia

Até ao momento em que se produziu o fenômeno Glinka, a vida musical russa esteve ligada às classes altas e, mesmo nos teatros criados à imagem da França modelo, imitada nas maneiras, formas e língua, as produções musicais não passavam do resultado de uma deliberada atitude mimética perante as fórmulas estrangeiras.

Em Glinka, o nacionalismo foi, antes do mais, uma atitude, uma reação, até, às fórmulas ocidentais que ele deixou de admirar como únicos modelos válidos, depois da sua viagem pela Itália, Áustria e Alemanha, entre 1830 e 1833. Habituado de infância aos sons diferentes do folclore da sua terra (Smolensko) e influenciado pela orquestra de camponeses de um certo familiar ilustrado, desde muito cedo Glinka (1804-1857) sentiu essa tensão interna que propicia a criação de uma ópera nacional, que só começa a existir quando um texto na própria língua recebe tradução musical adequada.

Mas representaria um erro considerar as duas óperas de Glinka (*A Vida pelo Czar* ou *Ivan Sussanine,* 1836, e *Russlan e Ludmila,* 1842) exemplos acabados do mais puro nacionalismo. Estas obras só parcialmente contêm elementos nacionais e esta será uma das paradoxais características de toda uma tradição operática russa do século XIX. Recordemos as palavras de Stravinsky na quinta lição da sua *Poética Musical:* «[Glinka] toma o motivo popular como matéria-prima e trata-o instintivamente, segundo os usos da música italiana, então na moda [...] Os cinco — Balakiref, Cui, Mussorgski, Boródine, Rimski —, eslavófilos de tipo populista, erigirão em sistema esta inconsciente utilização do folclore». Mas, como escreveu Daniel Brown, «o que é realmente novo em Glinka é o recitativo». Já temos, pois, os dois elementos estritamente musicais que vão caracterizar a ópera russa e que, por vezes, se oporão e excluirão: a veia melódica de inspiração italiana e o recitativo adaptado à inflexão da língua russa. Ambos os elementos respeitam à linha vocal e costumam basear-se, como veremos, num trabalho prévio no campo mais limitado da canção, mas mais aberto à experimentação.

Num meio cultural como o russo, não é de estranhar que a criação de uma escola nacional se produzisse graças ao concurso dos representantes de uma burguesia ilustrada, tão escassos como dinâmicos, que supriram com o seu talento e entusiasmo as grandes lacunas culturais que os rodeavam. Em contrapartida, estes músicos foram, até uma fase muito avançada, diletantes cuja educação musical apresentava grandes falhas. A obra de Mussorgski foi explicada pela genialidade de um autor com reduzida base técnica que, a tê-la possuído, teria sido ocidental e, por isso, pouco propícia a conceber *Boris Godunof, Kovanchtchina* ou os seus surpreendentes ciclos de canções. Não é de estranhar que Rimski, mais preparado, completasse e corrigisse não só as obras incompletas de Mussorgski e Boródine, mas também a última ópera do seu mestre Dargomijski.

Não é arriscado dividir a tradição operática russa numa série de fases que podem esclarecer o sentido do seu itinerário:

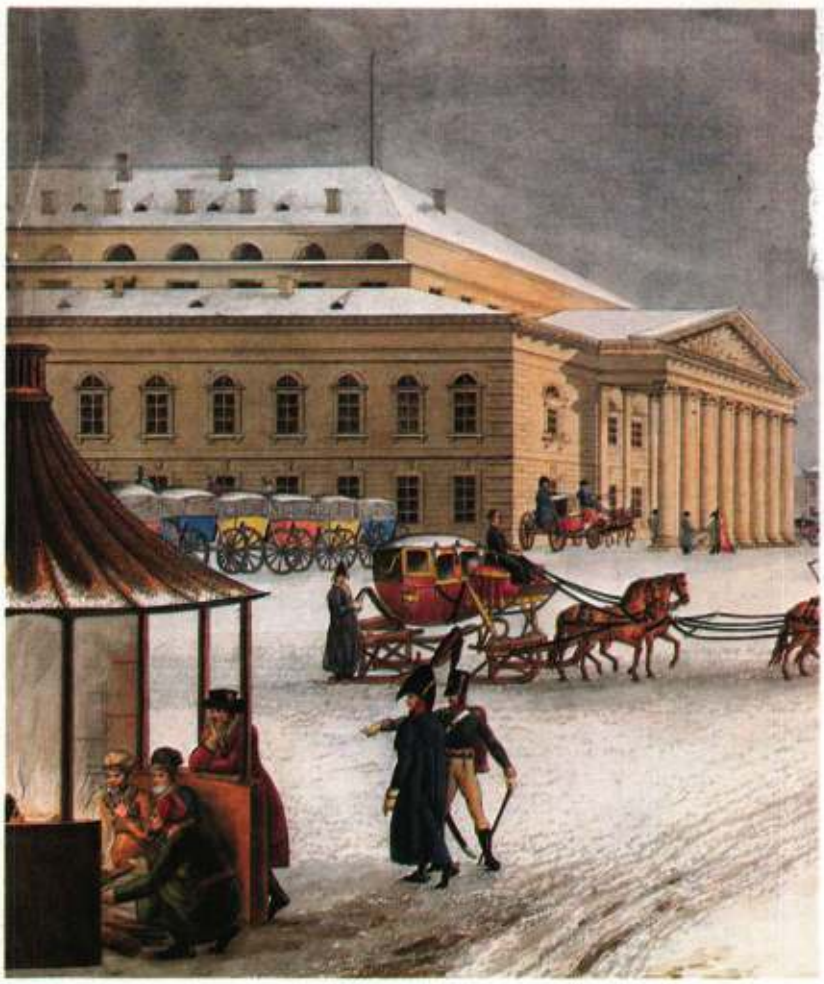
— Fundação da ópera nacional, estádio dominado pelo nome de Mikhail Glinka.

— Busca e inquietude, com a presença dominante de Alexandr Dargomijski.

— Consolidação e criação original, com a hegemonia do Grupo dos Cinco e em especial de Mussorgski e Rimski.

— Diferenciação e transição, onde se salientam o nome de Tchaikovski e, mais adiante, as breves incursões de Rachmaninof no campo da ópera. Também incluímos, nesta seção, uma referência às duas pequenas óperas «russas» de Igor Stravinsky, um compositor decididamente do nosso século.

— Vitalidade e confusão revolucionárias, em que sobressaem as personalidades de Prokofief e Chostakovitch.



F-dimelia

Fundação: Glinka

Nas duas óperas de Glinka, *A Vida pelo Czar* e *Russlan e Ludmila* já se verificam, pelo menos, as seguintes características:

— Criação de uma prosódia musical, recitativo contínuo ou discurso musical adaptado à língua russa e às suas inflexões, que será um traço comum à criação de boa parte da obra dos seus sucessores.

— Compatibilidade com um melodismo aprendido fundamentalmente do modelo italiano e para o qual muitos autores posteriores se mostrarão especialmente dotados.

— Procura de argumentos em fontes que se repetirão com freqüência. *A Vida pelo Czar* baseia-se numa tradição histórica, com acréscimos lendários que anuncia a temática de Mussorgski — mais realista — e de grande parte das histórias preferidas por Rimski. *Russlan e Ludmila* possui duas características muito repetidas mais tarde: inspira-se numa obra de Puskine, um dos autores preferidos dos músicos teatrais, e constitui um conto de caráter fantástico.

— Preferência pelo realismo, entendido num sentido amplo, que abarca a explicação da realidade mediante o conto fantástico ou se serve então do tipismo e do dramático. A tendência realista agudiza-se não só à medida que se produz uma maior distância crítica de intelectuais e artistas russos em relação ao sistema, mas também devido a compreensíveis influências exteriores.

— Advento de uma personagem coletiva, que terá uma importância extraordinária na obra de Mussorgski e pressupõe a aplicação cênica de uma tradição coral. Isto significa o aparecimento do povo russo como personagem, o que reporta a ópera nacionalista russa à antiga tragédia clássica.

Archiv für Kunst und Geschichte

Archiv für Kunst und Geschichte

A litografia de autor anônimo, à esquerda, mostra a praça e o grande Teatro de São Petersburgo. A estréia nesta cidade de A Vida pelo Czar, *de Mikhail Glinka, ópera que o público recebeu com um tão clamoroso entusiasmo que determinou a consagração do autor, representou igualmente um marco nos inícios da escola nacionalista russa. No canto superior direito, túmulo de Glinka no cemitério russo de Berlim. Em cima, capa de* Russlan e Ludmila, *segunda ópera do mestre eslavo.*

Giancarlo Costa

Archiv für Kunst und Geschichte

Avesso à ópera italiana, Alexandr Dargomijski procurava a nota que expressasse a palavra de modo direto: «Quero a verdade», dizia. Tentou alcançar o seu objetivo com O Convidado de Pedra, *segundo a versão de Puskine do tema de D. João, esforçando-se por usar o texto sem alterar uma única palavra. A ópera, incompleta quando da sua morte, foi terminada por César Cui e orquestrada por Rimski-Korsakof. A estréia, realizada no Teatro Marinski, de São Petersburgo, a 28 de fevereiro de 1872, foi um malogro. Contudo, a ela se deve ter perdurado o nome do autor na Europa Ocidental. Em cima, capa de uma edição de* O Convidado de Pedra.

Tanto a obra de Glinka como a dos seus sucessores até Rachmaninof inscrevem-se na estética romântica, que na história da música é um período dilatado no tempo e de uma variadíssima riqueza nas suas manifestações. Essa estética não é incompatível com a tendência para o realismo.

Busca e inquietude: Dargomijski

Das quatro óperas compostas por Dargomijski, duas são especialmente significativas de como se começou a assumir e sistematizar a herança de Glinka. Se quiséssemos simplificar, diríamos que *Russalka* (1855) é a melodia e *O Convidado de Pedra* (inacabada quando da sua morte, em 1869, e terminada por Cui e Rimski) é o recitativo contínuo.

Russalka é o resultado de uma das várias crises estéticas do sempre insatisfeito Dargomijski. A composição de uma série de canções à custa de experiências com as formas melódicas da música popular russa e o estudo profundo de aspectos folclóricos do seu país levaram-no a um domínio desta música, que teve aplicação em *Russalka*. A seguir a uma nova crise estética, Dargomijski mostrou-se crítico em relação àquele melodismo italiano que explica a obra de Glinka, e boa parte da dele até esse momento, e procurou uma fórmula com a tônica no «outro» aspecto da herança daquele: o recitativo. A série de canções que escreveu segundo estes princípios da procura da verdade é um dos trunfos que atraíram para ele o favor do Grupo dos Cinco, ao qual se uniu como amigo e mentor mais velho. Essas canções foram, sobretudo, a preparação de *O Convidado de Pedra*. Esta ópera ensaia pela primeira vez um discurso musical contínuo, que exclui a clássica divisão entre recitativo e ária, para chegar a um recitativo seco, duro, de um puritanismo musical muito próprio a toda a primeira tentativa, pois *O Convidado* é o manifesto de uma estética que, sendo muito eslava, foi muito controversa na Rússia. Dargomijski foi o primeiro a utilizar um texto literário prévio e a traduzi-lo — no seu caso, com ligeiríssimas variações — em música. As limitações de Dargomijski estão talvez na sua inventiva. O que julgou ser a procura da «verdade» de um texto poético converteu-se num horizonte irrenunciável da estética nacional.

Consolidação e criação: os Cinco

A irrupção do Grupo dos Cinco na vida musical russa foi decisiva e, a longo prazo, o seu trabalho garantiu a criação de uma escola nacional. Todavia, esse caráter nacional, teorizado como «nacionalista» por eles próprios, e concretamente por César Cui, não nos deve fazer acreditar na autêntica consecução por parte de todos de uma música de raízes especificamente russas ou sequer eslavas. Isso é nitidamente ver-

Giancarlo Costa

A paisagem e o folclore da sua terra foram referências constantes para os músicos russos que, depois de Glinka, impulsionaram a escola nacionalista, embora a influência francesa continuasse atuando sobre eles, como em César Cui. À esquerda, uma troika arrastando um trenó sobre uma paisagem coberta de neve. Em cima, capa de Mademoiselle Fifi, *de Cui.*

dade em Mussorgski, mas só nele. Nos restantes, «o russo» é um ponto de partida ideológico, um horizonte ideal. Para quanto interessa neste capítulo, relembremos que o mestre do grupo, Mili Balakiref, nunca compôs uma ópera.

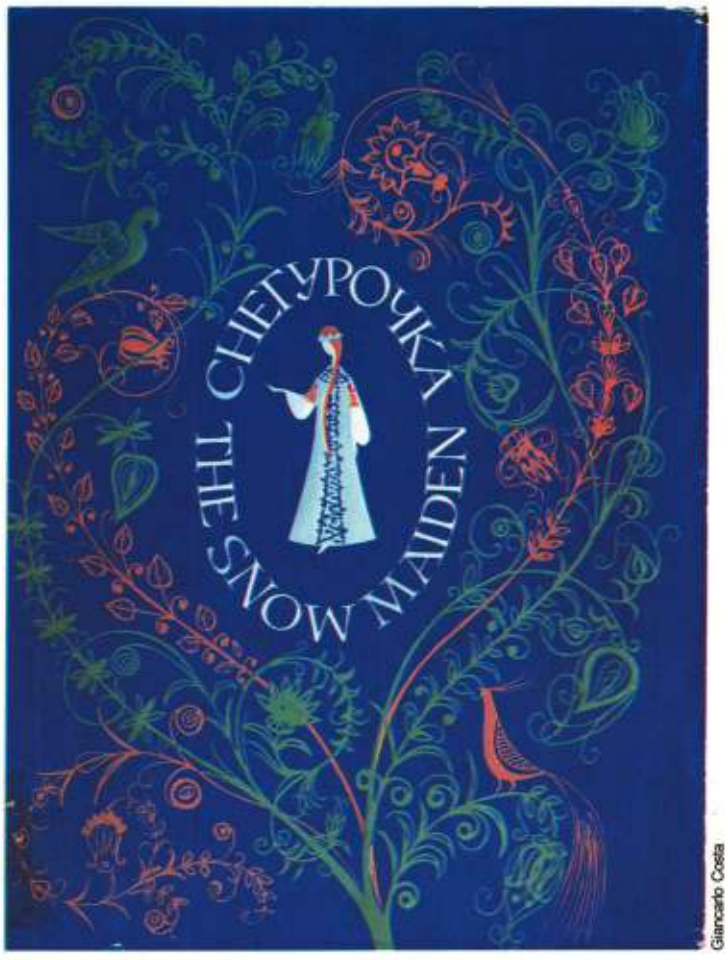
César Cui

César Cui (1835-1918) realizou uma longa série de composições operáticas que permanecem praticamente desconhecidas para o público ocidental e cuja influência no desenvolvimento da escola russa é menor se a compararmos com a obra de Rimski e Mussorgski. Depois da sua precoce obra *Prisioneiro no Cáucaso* (1858), cujo libreto se baseia em Puskine, a maior parte das suas óperas trata de assuntos extraídos da literatura francesa: *Angelo* (1875), de Victor Hugo; *O Sarraceno* (1898), de Alexandre Dumas; *Mademoiselle Fifi* (1900), de Guy de Maupassant; *Matteo Falcone* (1901), do conto de Mérimée. Recorreria de novo a Puskine em *Uma Festa em Tempo de Peste* (1900) e na sua versão do romance *A Filha do Capitão* (1909). Os últimos anos da vida dedicou-os, no campo operático, a uma série de óperas infantis.

Enquanto não for mais conhecido no Ocidente, é impossível saber se o conjunto da sua contribuição operática é de decidido nível inferior ou se nela alcança, alguma vez, a mestria relativa das suas miniaturas pianísticas.

Rimski-Korsakof

A produção operática de Nikolai Rimski-Korsakof (1844-1908) soma 15 títulos. O primeiro, *A Pskovitana* (1872), foi escrito ao mesmo tempo, e freqüentemente no mesmo quarto, que *Boris Godunof;* obra precoce e imatura, Rimski ensaiou nela o discurso musical contínuo. *Noite de Maio* (1890), baseada num sutil e humorístico conto de Gogol, e principalmente *Sneguroska* («A Donzela de Neve», 1882), sobre uma peça de Ostrovski, mostram um Rimski já cristalizado em algumas das suas características permanentes: pitoresco descritivo, relato baseado em lendas eslavas, ironia com rasgos *naifs,* lirismo, inclusão de motivos populares, fantasia e cor orquestral adequada a descrições não realistas de ambientes e situações. Mas, nestas obras, captam-se também as suas limitações: ausência de sentido dramático e psicológico e tendência para a trivialidade nas cenas que requerem maior altura dramática e intensidade humana, o que não choca com a sua capacidade de narrador nas descrições poéticas e na utilização do material folclórico nacional. Duas obras-primas assinalam a maturidade do Rimski operista: *Mlada* (1890) e *Sadko* (1896), onde o fantástico e o lendário, aliados à elaboração musical nacionalista, dão o caráter aos libretos e à música. Depois de *A Noiva do Czar* (1898), obra relativamente menor, mas com belíssimos momentos,



Giancarlo Costa

A Donzela de Neve, *de Nikolai Rimski-Korsakof, foi estreada em 1882, com um clamoroso êxito junto do público mas com uma crítica adversa, que a classificou de excessivamente folclórica e sem sentido dramático. Porém, o compositor amava esta obra como a expressão mais acabada de si próprio e da sua música. Em cima, capa de uma edição desta obra.*

seguiram-se os grandes títulos da época de plenitude de Rimski: *o Czar Saltán* (1900), *Pan Voivoda* (1903), *A Lenda da Cidade Invisível de Kitei* (1905) e *O Galo de Ouro* (1907) são belos contos de fadas onde, através de uma mitologia medieval ou pré-cristã, se estabelece uma sutil crítica à autocracia. A linguagem de *O Convidado* foi uma tentação permanente, mas só lhe dedicou uma peça da sua maturidade, a breve ópera de câmara *Mozart e Salieri,* de 1897.

Mussorgski

Sem qualquer dúvida, Modest Mussorgski (1839-1881) é a figura mais preeminente e genial de toda a escola russa do século XIX. Ao correr da sua carreira, compôs uma série de canções e obras vocais que constituíram a base da sua criação dramática, a qual principiou nos irrealizados projetos de *Hans de Islândia* e *Édipo,* para o último dos quais chegou a compor algum material. *Salammbô,* de Flaubert, estimulou-o, de novo, tendo escrito, entre 1863 e 1866, seis belíssimos trechos, três deles orquestrais.

Ao musicar o primeiro ato da comédia breve de Gogol *O Casamento,* tentou uma experiência de prosódia musical em recitativo contínuo, elaborada a partir das inflexões da língua russa, das expressões coloquiais, do estudo de estados de espírito, com um objetivo realista, cômico e burlesco.

Como Dargomijski em *O Convidado* e, mais tarde, Rimski em *Mozart e Salieri,* Mussorgski quase não modificou a comédia original e ateve-se à «verdade musical» do texto. Obra rara no seu meio pelo caráter realista e *buffo,* este primeiro ato foi interpretado, com acompanhamento de piano, perante alguns amigos. Mussorgski, que interpretou uma das personagens, recebeu felicitações de Dargomijski e Stassof, mas Rimski mostrou a sua incompreensão mais significativa.

O assunto da tragédia *Boris Godunof,* de Puskine, inspirou-lhe por fim a sua obra definitiva, a oportunidade de um grande salto em frente na história da ópera. Esta obra é um dos títulos fundamentais da história do teatro lírico, pela congruência entre concepção harmônica e utilização de cantos populares; pela aplicação da prosódia musical do recitativo contínuo a um despojamento radical das palavras, método que não impede uma sucessão de ricas linhas melódicas mas

Giancarlo Costa

À esquerda, capa de uma edição de Kovanchtchina, *de Mussorgski. Nesta ópera, o compositor referiu as terríveis lutas pelo poder entre os representantes da Velha Rússia —os boiardos— e os que desejavam a sua modernização, aceitando modelos ocidentais. Embaixo, retrato de Vladimir Stassof, brilhante crítico musical que colaborou com Mussorgski no libreto desta ópera.*

Archiv für Kunst und Geschichte

foge a qualquer componente bel-cantista; pela singular concepção orquestral, que transcende o colorido orientalista e cria um mundo original, distante do da tradição germânica ou italiana; pelo profundo e convincente tratamento melódico do elemento anímico, tanto no que respeita à personagem colectiva como à individual. *Boris* não teria sido possível sem Dargomijski, mas sem *Boris* não teriam nascido as estéticas musicais que partem de Debussy em oposição a Wagner.

Kovanchtchina é uma obra «irmã» de *Boris*. Nunca terminada pelo seu autor, que a escreveu praticamente ao mesmo tempo que *A Feira de Sorotchinzi*, é um novo fresco histórico dos grandes conflitos da Rússia dos finais do século XVII. Se *Boris* se situava no começo da «época de turbulências», *Kovanchtchina* conta o desenraizamento de algumas camadas nacionais perante a modernização da Rússia. O ceticismo histórico de Mussorgski raia o desespero na tese de ambas as óperas, que desenham um beco sem saída para esse povo a que pertence e ama tanto, e cuja redenção não pode vir de um Ocidente que lhe inspirava profunda desconfiança (o inimigo polonês e o católico em *Boris;* a imposição de usos e padrões ocidentais em *Kovanchtchina*). Mussorgski não se mostrou partidário de Godunof nem de Kovanchtchina, ancorados nas injustiças e erros do passado, mas compreendeu a grandeza da sua tragédia.

Kovanchtchina, com libreto de Mussorgski e Stassof, é um grande fresco impressionista, em que a ação prescinde de apresentação, intriga e desenlace, como se as personagens tivessem sido surpreendidas e depois abandonadas, na configuração de um drama sem princípio nem fim (uma tentação muito russa e que se condensará na dramaturgia final, burguesa e não trágica de Anton Tchekof). Essa característica atraiu sobre *Kovanchtchina* a acusação de falta de teatralidade, que também se aplicou a *Boris Godunof* e, mais tarde, a *O Príncipe Igor,* de Boródine.

Quando morreu, Mussorgski deixou uma pequena parte da obra por compor. A versão de Rimski quiçá a tenha tornado mais tolerável, mas privou-a de uma boa parte dos seus elementos de novidade, como, por exemplo, as harmonias dos coros fundamentados nas pesquisas de Mussorgski sobre os antigos modos litúrgicos, que Rimski substituiu por fórmulas contrapontísticas ocidentais. Se bem que Mussorgski tenha feito uma série de concessões à mentalidade *grand opéra* dos Teatros Imperiais (as «danças persas» do quarto ato), o tratamento dos coros, o aprofundamento do recitativo contínuo e as audácias harmônicas assim como a peculiar dramaturgia fazem de *Kovanchtchina* uma obra-prima.

A Feira de Sorotchinzi é uma alternativa de caráter *buffo* ao mundo grandioso de *Boris* e *Kovanchtchina.* Baseada numa novela de Gogol, está repleta de temas musicais e ditos populares. Esta obra demonstra que o realismo e a dimensão lírica do dramático não são incompatíveis na produção de Mussorgski com uma concepção *buffa* da cena.

Boródine

Em 1869, Stassof informou Boródine das possibilidades operáticas do poema épico *Cantar da Hoste de Igor,* anônimo dos finais do século XII, escrito depois da derrota do príncipe Igor, de Novgorod-Severski, perante os invasores nômades polovetcianos (ou comânicos); nele se apelava para a união dos dispersos príncipes russos em face do perigo oriental. O tema permitia formular um drama cênico em que os indivíduos não tivessem grande preponderância e as personagens e coros encarnassem essencialmente dois povos em confronto. Ao mesmo tempo, a recordação da agressividade ancestral daqueles povos de que fora vítima a Rússia medieval permitia uma justificação, talvez não pretendida deliberadamente, do expansionismo russo para o sul e leste no século XIX. A morte surpreendeu Boródine quando numerosas cenas estavam ainda por orquestrar e algumas por compor, tarefa que foi realizada por Rimski e Glazunof.

O orientalismo de Boródine era semelhante ao de Rimski, pinturesco e colorido. As «danças polovetcianas», cuja orquestração se deve, na maior parte, ao próprio Boródine (Rimski só orquestrou as «danças das donzelas», n.º 8), não contêm elementos chocantes no plano harmônico, ao passo que a melodia é de caráter imaginariamente exótico. As síncopas e os contrastes semínimas-semicolcheias criam, tanto nas danças como nas marchas polovetcianas, uma sugestão de ímpeto primitivo que tem origem mais na imaginação do compositor do que em materiais musicológicos pesquisáveis, ainda que estes tivessem sido levados em conta. Perante este mundo selvagem e inquieto, a proposta temática desta obra baseia-se, por vezes, em temas do acervo popular e da antiga liturgia.

Tretyakov Gallery, Moscovo/Arquivo Salvat

À esquerda, retrato de Alexandr Boródine, pintado por E. Makovski. Membro do Grupo dos Cinco, Boródine — químico e músico autodidata — dedicou a maior parte da sua vida à ciência, realizando importantes trabalhos. A sua música, límpida e simples, mas cheia de inspiração, concretizou-se em obras de grande qualidade, entre as quais figura a ópera O Príncipe Igor.

Giancarlo Costa

Enquanto a fama de Boródine se difundia pela Europa Ocidental, ele continuava trabalhando em O Príncipe Igor, *mas a ópera fazia poucos progressos, apesar da afetuosa e constante pressão de Rimski. A sua obra-prima só seria conhecida depois da sua morte. Em cima, cenário de uma montagem (1949).*

Diferenciação e transição: Tchaikovski

Embora Tchaikovski (1840-1893) seja estritamente contemporâneo dos «Cinco» (apenas quatro anos mais velho do que Rimski), é um músico que representa uma fase posterior do pensamento e da prática musicais no seu país: a do profissionalismo e do cosmopolitismo não envergonhante. Naquilo que nos interessa, o Tchaikovski operista é muito superior ao sinfonista.

Como inspiração para as suas obras, recorreu tanto a autores russos como alemães. Para *A Donzela de Orléans* (1881), baseou-se em Schiller, e *Oprichnik* (1874), foi o seu precoce tributo à epopéia histórica nacional. Ostrovski proporcionou-lhe o libreto de *O Voivoda* (1869). Para as duas óperas gêmeas *Vakula, o Ferreiro* (1876) e *As Sapatilhas* (1887), a segunda das quais foi uma refundição da primeira, baseou-se num conto de Gogol que Rimski-Korsakof também aproveitou. Foi a obra de Puskine, porém, a fornecer-lhe os temas em que o seu gênio artístico voaria mais alto: *Eugen Onéguine* (1869) e *A Dama de Espadas* (1890), além de *Mazeppa* (1884).

Não obstante *A Donzela de Orléans,* que contém tantas belas páginas vocais como partes de orquestra de inaudito fragor, o temperamento de Tchaikovski era contrário aos esquemas da *grand opéra. Eugen Onéguine,* que no aspecto musical é tremendamente romântica, introduz um elemento de intimidade («cenas líricas em três atos», em vez de ópera, foi como o autor a denominou), de cotidiano e até de realismo que a distingue da tradição histórica, fantástica ou lendária dos seus compatriotas. A obra de Puskine opõe com realismo as personagens da volúvel e hipersensível Tatiana e do cínico e vazio Eugen. O libreto, devido em boa parte à pena de Tchaikovski, condensa com fidelidade o espírito do romance e anuncia, com a sua falta de ação, o clima do grande teatro de Tchekof. Não era por acaso que o Tchaikovski da última fase projetava uma colaboração com ele. Mas o realismo do assunto não significou uma tentação verista para o compositor, que se manteve nos limites da descrição psicológica e de um lirismo intensíssimo configurado pelo seu estilo característico: melodismo inspirado, elementos musicais nacionais e cosmopolitas, expressividade dramática de uma rica orquestração, etc. Tchaikovski escreveu as partes vocais desta obra a pensar nos jovens estudantes do Conservatório e não em cantores consagrados. Por isso, essas partes não requerem excessiva extensão e as linhas correspondentes giram principalmente à volta do centro.

Outra narrativa de Puskine inspirou a Tchaikovski *A Dama de Espadas,* cujo libreto foi escrito por seu irmão Modest. Em alguns aspectos, as características desta obra são semelhantes às da anterior: intimismo de algumas cenas, adequada relação do lírico e do dramático, intensidade e beleza na descrição das personagens, introdução ocasional de elementos musicais russos, riqueza e expressividade orquestrais. Contudo, Tchaikovski recorreu desta vez a tessituras amplas e difíceis nas partes vocais e admitiu algumas concessões ao

Archiv für Kunst und Geschichte

A trágica história do jogador empedernido, cuja paixão o fará perder as coisas mais amadas, tema de um conto de Puskine, inspirou a Tchaikovski a ópera A Dama de Espadas, *peça que já tem sido considerada a «sua obra-prima». Estreada no Teatro Marinski, de São Petersburgo, em 1890, manteve-se nos repertórios internacionais desde então. Embaixo, capa de uma edição da obra. À esquerda, retrato de Piotr Tchaikovski, por A. Federki.*

Giancarlo Costa

espetáculo tradicional (por exemplo, cenas de conjunto). O tema parcialmente fantástico e a patologia do protagonista (a obsessão pelas «três cartas», cujo segredo, que o pode tornar rico, está na posse da condessa; o amor por Lisa, que não se verifica em Puskine) exigiam, para mais, um clima de mistério e sugestão. A existência de motivos temáticos sobre aspectos do drama — a fortuna (no jogo), as três cartas, o amor (Hermann-Lisa)— denuncia um certo parentesco musical com Wagner.

A Dama de Espadas narra a história de uma obsessão que se sobrepõe até ao amor e causa a ruína e a morte dos amantes: a condessa, que só revelou o seu segredo a duas pessoas e que morrerá diante da terceira (três cartas, três homens) perece sem o revelar, para desespero de Hermann. A condessa é a «dama de paus», ou seja, a morte, que voltará do além para fazer sofrer ao protagonista a mais atroz das brincadeiras: dar-lhe o segredo dos três naipes que o conduzirá ao suicídio. Em última análise, *A Dama de Espadas* é uma obra sobre a luta entre o amor e um elemento externo que o ameaça (a obsessão), sobre o inelutável cumprimento de um destino, sobre a tentação do desconhecido e a sua relação com a morte...

Diferenciação e transição: Rachmaninof

Embora Sergei Rachmaninof (1873-1943) seja considerado, pelo seu caráter epigonal quanto às formas, uma figura extraordinariamente tardia e conservadora, demonstrou nas suas incursões em óperas breves um excepcional talento dramático. A primeira delas, *Aleko,* é um precoce exercício de fim de curso, composto em 1892, e que Tchaikovski elogiou após a sua estréia no ano seguinte.

As outras duas óperas de Rachmaninof, *O Cavaleiro Avarento* e *Francesca da Rimini,* foram estreadas na mesma noite em Moscou, sob a direção do autor, em Janeiro de 1906. *Francesca da Rimini,* baseada num episódio da *Divina Comédia,* de Dante, dispõe de um libreto de Modest Tchaikovski. O seu espírito lírico e romântico, a sua atmosfera de exaltação e irrealidade contrastam com o realismo de *O Cavaleiro Avarento,* baseada numa tragédia de Puskine e dotada de uma orquestra cheia de força e colorido, minuciosamente descritiva das paixões das personagens e da dramática situação.

Cético perante o teatro e subido ao estrelato como intérprete, Rachmaninof deixou de escrever ópera e dedicou os seus esforços à carreira pianística, à sua vocação sinfônica e a outras obras breves sem qualquer relação com a cena.

Breve intermédio stravinskiano

Stravinsky escreveu duas breves obras dramáticas: *O Rouxinol* (*«Le Rossignol»,* 1909-1914) e *Mavra* (1922). Com elas deu-se uma série de passos significativos na evolução da estética stravinskiana. O primeiro ato de *O Rouxinol* estava concluído em 1909, mas os compromissos de Stravinsky com Diaghilef levaram-no a interromper o trabalho, que só retomou em 1914. O estilo desse primeiro ato mostra influência de Rimski,

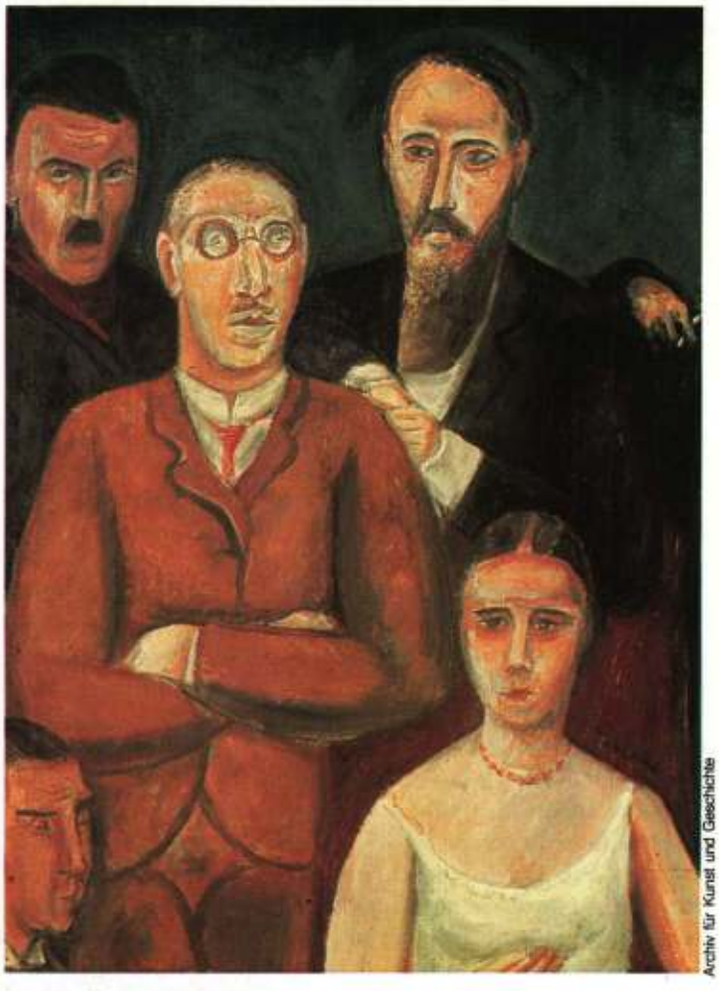
nas as mudanças sofridas por Stravinsky nesse período evaram-no a completar o segundo e terceiro atos de acordo com as suas concepções posteriores ao *Rito da Primavera:* politonalismo, tentação cromática, bizarria orquestral, dissonância, agilidade rítmica e tantas outras contribuições tão próprias deste autor, que mostram uma das formas possíveis que a ópera russa contemporânea podia ter adotado. Sobretudo no primeiro ato, *O Rouxinol* é uma ópera cujo caráter russo surge com uma certa naturalidade. Em contrapartida, *Mavra,* que pertence ao final do período nacionalista do compositor, apresenta duas faces, a do novo estilo neoclássico e a do antigo período russo.

Entre 1948 e 1951, Stravinsky escreveu uma ópera em três atos com libreto de Hugh Auden e Chester Kallmann, *The Rake's Progress* («A Carreira do Libertino»), na qual os grandes mitos da literatura universal — D. João, Fausto, Orfeu, etc. — ganham vida graças a uma música muito oitocentista, o que surpreendeu a crítica e o público no dia da estréia, 11 de setembro de 1951, no La Fenice, de Veneza.

Vitalidade e confusão revolucionários: Prokofief

Sergei Prokofief (1891-1953) pensou no teatro lírico desde muito cedo. Contudo, a sua carreira como operista reservar-lhe-ia um amargo paradoxo: como refere George Martin, todas as suas óperas conheceram um certo tipo de dificuldade, por vezes totalmente desanimadora e excessiva.

A obra lírica de Stranvinsky continua sendo a menos conhecida do público, apesar da beleza de óperas como O Rouxinol *ou* Mavra, *que já antecipam o compositor que culminará a sua produção operática com obras como* Édipo Rei *ou* A Carreira do Libertino. *Embaixo, Stravinsky, num quadro anônimo, com amigos.*



Archiv für Kunst und Geschichte

Embora a primeira ópera escrita por Prokofief tivesse sido *O Jogador* (1915-1916, estreada em 1929), a primeira a ser representada foi *O Amor das Três Laranjas,* redigida em 1919 e estreada dois anos mais tarde com êxito, em Chicago. A obra é produto de um projecto do autor e do seu amigo Vsevolod Meyerhold, uma das maiores personalidades do teatro soviético.

Escarmentado pelos excessos «modernistas» de *O Jogador,* que haviam provocado uma tomada de posição dos artistas do Teatro Marinski, de São Petersburgo, e o conseqüente cancelamento da estréia, Prokofief quis chegar em *O Amor das Três Laranjas* a um compromisso entre os seus desejos renovadores — um tanto juvenilmente forçados em *O Jogador* — e a sua lógica ânsia de ver as suas obras estreadas. Baseada numa obra de Carlo Gozzi, antigo renovador das formas da *«Commedia dell'arte», O Amor das Três Laranjas* mostra já algumas das características do Prokofief operista: cenas breves em rápida sucessão, unidade teatral com base numa concepção globalizadora quase sinfônica, utilização de um vivo recitativo contínuo, papel melódico da orquestra que, ao mesmo tempo, logicamente cria o clima e potencia as situações.

O Anjo de Fogo (1919-1927), ópera não estreada em vida do autor, é uma das suas obras mais laboriosas e cuidadas. Tem em comum com *O Jogador,* o fato de tratarem ambas de uma patologia: na primeira, o jogo; na outra, a histeria sexual disfarçada de êxtase religioso. O que em *O Jogador* era talento dramático de grande efeito, manchado por um certo pretensiosismo juvenil — que o autor corrigiu para a sua estréia em Bruxelas (1929) —, é em *O Anjo do Fogo* uma depurada linguagem de grande intensidade lírico-dramática. O tema, baseado num romance de Valeri Briusof, foca um caso da projeção sexual sublimada em obsessão religiosa, que leva a protagonista a um convento e a comunidade à histeria coletiva. Prokofief evitou nesta obra tanto um realismo de tipo verista como um expressionismo de corte germânico.

A sua quarta ópera, *Semion Kotko* (1939), surgiu da colaboração entre o autor literário, Valentin Kataief, o encenador Meyerhold e Sergei Prokofief. Neste caso, o músico tentou adaptar-se com naturalidade — ou seja, sem servilismo oportunista — àquilo que ele e os seus colaboradores julgavam ser um serviço à causa do seu país. O pacto germano-soviético tornou o tema — a invasão alemã da Ucrânia durante a Primeira Guerra Mundial — inoportuno e houve que transformar os alemães em austríacos. Por essa altura, a tensa relação de Meyerhold com o dirigismo oficial explodiu, a propósito de declarações suas em que desacreditava o conceito de realismo socialista, pelo que foi detido e internado num campo de trabalho. Em conseqüência disso, *Semion Kotko* desapareceu dos teatros até depois da morte de Prokofief. *As Bodas no Mosteiro* (escrita em 1940 e estreada seis anos mais tarde) é uma farsa baseada numa peça de Sheridan, autor do século XVIII, intitulada *A Governanta.* A peça encontra um equilíbrio musical perfeito numa dialética natural entre recitativo e melodia, ao mesmo tempo que a orquestra se equilibra entre a vivacidade descritiva, de endiabrado sentido rítmico, e um lirismo de grande quilate.

Guerra e Paz (1941-1942) é uma transposição cuidada e difícil do romance de Tolstoi, reduzido pelo próprio Prokofief e Mira Mendelson, sua segunda mulher, a treze cenas (dois

atos). A clara divisão entre uma parte «de paz» e outra «de guerra» proporcionou a apresentação da primeira mais de cem vezes entre 1946 e 1947. As críticas oficiais recomendaram que o papel heróico das massas prevalecesse sobre as peripécias das personagens. Uma versão ligeiramente abreviada foi estreada, por fim, em Leningrado, em 1955, e outra semelhante em Moscou, em 1957, até à estréia da versão completa no Bolchoi, em 1959, sete anos depois da morte do compositor.

O certo é que as supostas concessões ao coletivo dão à obra uma riqueza semelhante à dos dois frescos históricos de Mussorgski e relacionam-na com a tradição operática russa. Ademais, reflete-se assim o espírito da épica tolstoiana, com a sua dialética entre classes dirigentes e povo. A guerra contra o invasor nazi oferecia um paralelismo muito a propósito e o júbilo após a vitória permitia um lógico canto das virtudes de um povo heróico, sofredor e tenaz. Os coros estão presentes na abertura e no fecho da obra, anunciando a tragédia no começo e celebrando o triunfo no final; a sua presença atravessa a obra como fio condutor e como elemento formal que assegura a sua unidade e lhe dá sentido definitivo.

Um Homem Autêntico (escrita em 1948 e estreada em 1960) tem um caráter aparentemente mais individualista, já que trata de um aviador que, depois de lhe serem amputadas as pernas durante a Segunda Guerra Mundial, chega a integrar-se na sociedade e até a voar de novo — alguém lhe aconselha a mostrar vontade firme, de «autêntico soviético» — e a dançar com a noiva. A obra insiste no melódico e, conquanto não renuncie ao estilo do autor, corresponde sem dúvida a um abandono de toda a atitude vanguardista.

Vitalidade e confusão revolucionárias: Chostakovitch

A vocação dramática de Dmitri Chostakovitch (1906-1975) não só é evidente nas duas óperas completas que chegou a escrever — *O Nariz,* estreada aos 23 anos, e *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk,* que subiu à cena pela primeira vez em 1934 — como está patente no resto da sua produção. Talvez a frustração que representou para ele a impossibilidade de prosseguir uma carreira normal como operista o tenha levado à criação de uma obra sinfônica, de câmara e vocal onde o seu instinto teatral se disfarçou de abstração ou de programatismo, de acordo com as orientações oficiais. A sua obra encerra alguns dos melhores momentos «líricos» da música do século XX — pensemos nos andamentos lentos ou «noturnos» das suas sinfonias —, o que não impede que seja rica duma componente muito típica do século XX a partir de Mahler, o sentido do *grotesco,* a troça, a ironia, o sarcasmo até (um espírito muito diferente do do realismo socialista oficial).

A estréia de *O Nariz* (1930) foi promovida pela sociedade Pro-Música Contemporânea de Asafief, como mais uma tentativa de opor uma música de cena ambiciosa, de vanguarda, ao simplismo reinante numa época de confusão revolucionária. Após 16 representações entre 1930 e 1931, foi, porém, retirada e condenada ao esquecimento. Não voltou a subir ao

Embaixo, cenário de Luciano Damiani para o segundo ato de O Anjo de Fogo, *de Sergei Prokofief, ópera estreada postumamente no Teatro La Fenice, de Veneza, a 14 de setembro de 1955. Concluída em 1927, teve de esperar 28 anos para ser estreada, sendo hoje considerada uma obra-prima.*

Giancarlo Costa

palco até 1974, um ano antes da morte de Chostakovitch. Baseada numa narrativa de Gogol, *O Nariz* conta uma história disparatada em que um burocrata de São Petersburgo perde o nariz, que se individualiza e foge disfarçado de Conselheiro de Estado, tudo isso no meio social mais variado e louco da capital do império, o que dá lugar a um retrato satírico delirante. A música é de uma vitalidade e uma originalidade tais que pouco tem que ver com a herança anterior. Naturalmente, trata-se de uma obra realista, não naturalista, que utiliza um recitativo contínuo, onde o característico sentido do grotesco do autor informa toda a partitura.

As vicissitudes posteriores à estréia de *O Nariz* coincidiram com a composição de *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk,* concluída nos finais de 1932 e estreada em 1934. Um texto de Nikolai Leskof (de 1865) serviu para que Chostakovitch traçasse um dos maiores retratos femininos da história do teatro lírico, o de Katerina Lvovna Ismailova, cuja vitalidade e instinto sexual a levam ao adultério e ao assassínio como rebelião contra um meio masculino, hostil e repressivo, ainda que seja só para cair nos braços de um homem sem escrúpulos e na mais terrível expiação. Mais do que com a Lady Macbeth de Shakespeare, Katerina tem que ver com Emma Bovary — sonhadora rebelde perante a realidade medíocre de um certo meio — e com algumas personagens de Émile Zola. A linguagem baseia-se num recitativo contínuo que não renuncia a momentos de belo lirismo — monólogo de Katerina, duetos de amor — e a uma relação fértil entre as linhas vocais e uma orquestra de enorme riqueza expressiva. A peça apresenta um conseguido equilíbrio entre a tragédia e o grotesco, o que constitui uma proeza originalíssima, sem paralelo no teatro lírico do nosso século. Em compensação, denota um desequilíbrio entre a rica e contraditória pintura de Katerina e a visão mais simplista das outras personagens. A música descreve a hostilidade do meio provinciano representado pelos Ismailof, o seu caráter mesquinho e até sinistro. O lirismo é freqüentemente interrompido pela brutalidade ou pelo grotesco, nessa dialética que dá forma a toda a obra e que alterna os seus efeitos com o anúncio e desencadeamento da tragédia. Nem o assunto, demasiado cru para o puritanismo oficial, nem a música, acre, violenta, sem concessões, tinham alguma relação com o modelo de ópera de canções que se impôs com *O Don Tranqüilo,* de Ivan Djerchinski. Por isso, após um artigo publicado na *Pravda* em 1936, a obra foi retirada de cartaz e proibida. Houve que esperar pela época de degelo de Krustchof para que, com retoques e outro título, *Katerina Ismailova,* fosse representada de novo em 1962.

Nascimento de uma ópera nacional na Tchecoslováquia

O primeiro nome que há que ter em conta na história da música tcheca é o de Frantisek Skroup (1806-1862), autor de duas obras menores que, no entanto, tiveram uma certa trans-

Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk, *de Chostakovitch, foi estreada em 1934 com grande êxito. Mas, nos princípios de 1936, foi proibida pelas autoridades soviéticas, que acusaram o autor de vanguardismo e a obra de «negação da ópera». Embaixo, cenário para uma montagem de* Lady Macbeth *para a Bienal de Veneza.*

Giancarlo Costa

cedência extra-musical. A sua ópera *Dráteník* («O Bufarinheiro»), estreada em 1826, tem o mérito de ser a primeira que utiliza um texto em tcheco. Da sua música de cena para a comédia *Fidlovačka,* de Josef K. Tyl (1834), o público extraiu um trecho, «Onde está a minha Pátria?», que se converteu em hino nacional, espontaneamente adoptado pelas massas. Smetana utilizou, mais tarde, este tema no seu poema sinfônico *A Minha Pátria* e a flamante República tchecoslovaca, surgida após a Primeira Guerra Mundial, introduziu este motivo no seu hino nacional.

Bedřich Smetana

Residente em Göteborg (Suécia) desde 1856, Smetana regressou à sua pátria em 1861 por um desígnio semelhante ao que motivara a volta de Glinka para a Rússia, em 1834: fundar uma ópera nacional. A existência de um recente Teatro Provisório permitia partir de uma situação infra-estruturalmente adequada e o encontro com Karel Sabina significou o apoio literário imprescindível. Sabina era o típico intelectual empenhado, um democrata revolucionário que deu ao compositor o elemento poético da suas duas primeiras óperas, muito diferentes entre si: a epopéia nacional *Os Brandemburgueses na Boêmia* (escrita em 1863 e estreada em 1866) e a comédia *A Noiva Vendida* (1866).

Ambas as obras apresentam características totalmente alheias uma à outra. Na primeira, predomina o tom solene e épico, enquanto na segunda impera um sabor popular de festa e de equívoco, tanto na intriga como nos temas musicais. *Os Brandemburgueses* baseia-se nas invasões realizadas por este povo na Boêmia, durante o século XIII, enquanto *A Noiva Vendida* movimenta tipos do povo num povoado contemporâneo. Aquela não renuncia à utilização de temas populares — como no caso da obra de Skroup, também dela se extraiu um tema que se popularizou como canção de combate, o coro *«Somos Povo, Não Somos Plebe»* —, mas representa um compromisso entre a veia melódica do autor e o modelo de discurso musical contínuo ensaiado por Wagner, cujas primeiras obras recorda (mas não imita), dando com isso pé aos exagerados argumentos dos seus opositores. *A Noiva Vendida* faz também uso de elementos melódicos italianos, neste caso de tradição *buffa,* mas o assunto dá maiores oportunidades de integrar elementos do acervo popular em que o país boêmio é tão rico.

Depois da colaboração com Sabina, Smetana entrou em contato com Josef Wenzig, escritor cuja formação germânica não impediu uma vocação decididamente nacionalista. Neste sentido, Wenzig é uma figura típica da Boêmia da sua época, um caso semelhante ao do próprio Smetana, já que ambos aprenderam tardiamente o tcheco e não o conseguiram dominar por completo. Os dois libretos que Wenzig escreveu para Smetana, *Dalibor* e *Libuše,* foram redigidos em ale-

Bedřich Smetana, primeiro grande compositor nacionalista da Boêmia. A sua produção operática é considerada como aquela que elevou à dignidade artística o canto nacional boêmio. Embaixo, monumento a Smetana em Karlovy-Vary. Ao lado, capa de O Beijo, *uma das suas óperas mais populares.*

Simion/Ricciarini

Museu Smetana, Praga/Titus

mão e traduzidos depois para o idioma vernáculo. Estas duas obras constituem as duas grandes epopéias da história e da lenda tchecas. A estréia de *Dalibor,* ocorrida em 1868, deu azo a um confronto entre radicais e conservadores, já que estes últimos acusaram a obra de estrangeirada.

A estréia de *Libuše* foi adiada até à inauguração do Teatro Nacional, em 1881. É uma ópera de grande envergadura, algo de intermédio entre o oratório ou a cantata e a obra de plena ação dramática. A inspiração lírica do autor alcança aqui níveis mais elevados do que em *Dalibor.* Conta a história da donzela Libuše, cujos poderes de clarividência lhe permitem prever a futura grandeza da nação tcheca. Libuše é a fundadora de Praga e da primeira dinastia boêmia da época lendária das liberdades perdidas.

A produção operística de Smetana não compreende somente dois ramos tão diversos como a comédia popular e o drama épico. Na história de Züngel, que musicaria com o título de *As Duas Viúvas* (1874), empreendeu uma espécie de «terceira via», a comédia burguesa, mais identificada com o público do seu teatro, uma vez que os temas populares e os épico-históricos já haviam sido integrados no seu teatro lírico. A sua colaboração com Eliška Krásnohorská levou-o a alternar este tipo de alta comédia (*A Parede do Diabo,* 1882, e *Viola,* de que chegou apenas a compor certos fragmentos antes de morrer) com novos tratamentos de assuntos e temas populares (*O Beijo,* 1876; *O Segredo,* 1878).

Dvořák, Fibich e outros

Antonín Dvořák (1841-1904) viveu numa época diferente da de Smetana, já que se encontrou mergulhado numa onda nacionalista em pleno auge, sem as vacilações e dificuldades da geração anterior. O grande paradoxo de Dvořák é que, se bem que o seu nome tivesse sido reconhecido em vida como grande expoente da música do seu país, e até do acervo ocidental, nunca viu satisfeitas as suas ambições como operista nacional. Em *Alfred* (1870) e *Rei e Carvoeiro* (1871-1874), mostrou-se tributário de Wagner. Seguiram-se, entre outras, *Vanda* (1875), de tema polonês, e *O Pícaro Camponês* (1877), onde procurou um eqüivalente, não inteiramente conseguido, do ambiente popular de *A Noiva Vendida.* Em *O Jacobino* (1888) expôs a unidade de classes entre o revolucionário de origem elevada e o povo simples. As duas penúltimas óperas de Dvořák são as mais conhecidas. Em *O Diabo e Catarina* (1899) tentou de novo a descrição de um ambiente popular, mas acrescentando-lhe uma componente fantástica muito própria da tradição popular eslava. Nesta obra, estão presentes tanto as típicas danças e coros populares como a riqueza de temas melódicos próprios das suas sinfonias. *Russalka* (1900) é, talvez, a melhor obra lírica de Dvořák, que, pela primeira vez, conseguiu um clima de lenda e conto de fadas, um lirismo amatório de grandes dimensões (canção de Russalka) e uma rica orquestração para descrever situações e personagens.

As debilidades da obra de Dvořák para o teatro lírico são evidentes: freqüente ausência de sentido e instinto teatrais, excessiva retórica musical que perde, por vezes, a sua cristalização dramática, tosco pitoresco colorista, etc. Como operista, Dvořák não conseguiu ir além de Smetana.

Zdeněk Fibich (1850-1900) é o terceiro grande compositor tcheco da época. À margem de toda a atividade pedagógica oficial, a sua obra está marcada pelas mesmas características de dramatização e descritivismo de Smetana e Dvořák. Na sua trilogia intitulada *Hippodamia* (1889-

Giancarlo Costa

À esquerda, aguarela de autor anônimo que mostra uma rua de Praga em meados do século XIX. A direção do Teatro Nacional de Ópera daquela cidade tomou conhecimento, em 1903, da partitura de Jenůfa *— ópera em que Leoš Janáček começou a elaborar uma linguagem totalmente nova, trabalhando, ademais, sobre um tema autenticamente nacional — e rejeitou-a com graves acusações de falta de unidade de estilo e extremo primitivismo, entre outras coisas. Treze anos depois, e neste mesmo teatro,* Jenůfa *seria estreada com tal êxito que, desde aquele momento, Janáček viu-se consagrado não só no seu país mas também fora, porque surgiram imediatamente pessoas interessadas em publicar as suas partituras no exterior e produzir* Jenůfa *em Viena, Berlim e outras cidades germânicas. No fundo da página, um cartaz anunciando uma montagem de* Jenůfa *em Berlim. Embaixo, capa de uma edição de* Kátia Kabanová, *obra de 1921, composta num momento de apogeu da produção operística de Leoš Janáček.*

Archiv für Kunst und Geschichte

Archiv für Kunst und Geschichte

1891), composta pelas óperas *As Bodas de Penélope, A Reconciliação de Tântalo* e *Morte de Hippodamia,* abordou uma linguagem pós-romântica de tipo wagneriano, numa tentativa de recitativo musical contínuo, «à antiga». Mas a sua obra mais conhecida é *Šarka,* que, após o insucesso inicial, se converteu num dos títulos capitais da cena tcheca. Fibich foi um espírito cosmopolita, que já não viveu a intensidade dos debates nacionalistas e a quem se deparou uma escola nacional quase totalmente formada, mas a sua obra é típica do final de uma época.

Este epigonismo prolongou-se em autores como Karel Kovařovic (1862-1920), discípulo de Fibich e autor de óperas populistas como *Cabeças de Cão* (1896), e Josef Bohuslav Foerster (1859-1951), autor de *Eva*, que apresenta já elementos da vocação realista que cristalizaria em Leoš Janáček.

Leoš Janáček

Apesar de Leoš Janáček (1854-1928) ter vivido grande parte da sua existência no século XIX, a sua obra é a de um compositor do século XX. Só pelos finais do século, Janáček começou a definir aquilo que seria a sua linguagem própria. A sua primeira obra de grande envergadura no campo operático foi *Jenůfa* (1903), que implicou quase dez anos de duro trabalho.

Da nossa perspectiva — talvez só dela —, *Jenůfa* é uma obra decisiva não só na estética de Janáček, mas também na ópera do século XX. O seu principal contributo é o realismo que impregna o canto e que configura a obra inteira, sem evitar sequer a brutalidade. Esse realismo apoia-se num recitativo *cantabile,* cujas origens devem ser procuradas na tradição russa, embora também seja uma tendência própria dos começos do século XX: *Pelléas, Salomé,* etc.

Jenůfa destaca-se porque encerra em si o elemento realista fundamental que dará lugar à ópera do nosso século. Nela encontramos já um recitativo de grande eficácia teatral, temas formados por pequenas células temáticas, que nada têm que ver com as fórmulas motívicas wagnerianas, um sábio sentido vocal e orquestral da evolução dramática, uma sublimação artística de um tema trivial e até rebuscado, uma utilização de dissonância e da tendência — mais do que adesão — para esta ou aquela tonalidade, etc. Mas as dificuldades sofridas pela obra impediram que Janáček reconhecesse esse momento como ponto de chegada, hoje tão evidente para nós. Por isso, óperas como *Destino* (1905), em parte autobiográfica, e as duas jornadas de *As Excursões do Senhor Brouček* (1908-1917) — excursão à Lua e excursão ao século XV —, são, não obstante certos momentos excelentes, peças desiguais e inseguras.

A consagração, a prova evidente da sua mestria como autor lírico e dramático, só viria com a estréia de *Jenůfa* em Praga, em 1916, e a produção, nos finais de 1921, de *Kátia Kabanová,* obra que recolhe, com maior perfeição, sentido de medida e economia de meios, as contribuições essenciais de *Jenůfa.*

As óperas de Janáček tratam, na sua quase totalidade, o tema da morte, com exceção de *Brouček.* Em *Da Casa dos Mortos* (1930), encontra-se presente de modo não manifesto, mas antes como ameaça, latente até ao seu brutal aparecimento. A morte é condição repressiva, asfixiante. E é renovação da vida em *A Raposinha Matreira.* A morte é o poder injusto em *Kátia Kabanová,* poder que uns conseguem iludir mas de que a protagonista é vítima pela sua incapacidade de distanciamento crítico em relação ao mesmo. Enfim, a

morte é libertação para a protagonista de *O Caso Makropulos* (1926), cujo desafio à Natureza (uma beberagem permitiu-lhe viver 300 anos), se salda por uma aparência de vida que só encontra paz na renúncia. Tal como em *A Raposinha,* em *Makropulos* defende-se a tese de que a vida vai mais para além da circunstância do indivíduo e que este não passa de uma partícula de algo que o transcende.

Todas estas obras são breves. Só *Brouček,* que ao fim e ao resto é constituída por duas peças em princípio independentes, ultrapassa as duas horas de duração. O realismo de Janáček recorre a uma prosódia musical em que a relação texto-música se liberta de todo o ornamento, de qualquer elemento não essencial à definição dramática, que no campo musical (recitativo contínuo, células básicas, fundamento orquestral principal) e no literário (síntese dramática significativa de um texto ou argumento prévio) se manifesta por meio de uma economia de meios afastada da tradição operática até então imperante. As obras de Janáček duram pouco mais do que duraria a sua representação cênica sem música. Esta aparente nudez tinha de dificultar seriamente a consagração da obra deste compositor, sobretudo se levarmos em conta que se trata de um contributo cuja modernidade não só foi precoce, como excêntrica (alheia aos grandes centros musicais do Ocidente).

Bohuslav Martinů

Nomes como o de Otakar Ostrčil (1879-1935), autor de *Os Olhos de Kunala,* garantiram a riqueza e continuidade da ópera nacional nos anos posteriores à independência.

Em 1893, nasceu um dos mais importantes autores da vanguarda tcheca, Alois Hába, autor de uma ópera experimental, *A Mãe* (1930). Mas o mais famoso compositor das gerações posteriores a Janáček foi o moravo Bohuslav Martinů (1890-1959).

Martinů escreveu profusamente para o teatro, tanto óperas como bailados. Mas, enquanto para este último gênero deu um precoce contributo, como *Canção de Natal* (1917) ou *Istar* (1922), só em 1927 se decidiu a compor uma ópera, *O Soldado e a Bailarina,* baseada no *Pseudolus,* de Plauto. A obra reúne não só elementos operáticos, mas também de opereta, *music-hall* e bailado.

A primeira grande contribuição do autor para o mundo da ópera consistiu em musicar o drama surrealista de Georges Neveux, *Juliette ou la Clé des Songes* («Julieta ou a Chave dos Sonhos», 1930). O texto de Neveux foi um estímulo para a imaginação teatral de Martinů, que soube construir uma partitura recriadora do ambíguo mundo em que realidade e sonho se confundem e enriquecem. *Juliette* (1938) é uma história belíssima e pouco habitual, que não pretende a lógica do sonho, mas sim a sua dramatização, e que prescinde de toda a transcendência ou simbolismo, ficando apenas com a sua poesia. Em conseqüência disso, a partitura tende a reflectir essa atmosfera onírica, concretizada no entanto em atores corpóreos e em sons concretos da cidade em que todos perderam a memória e onde, portanto, tudo é perecível.

Em 1955, e depois de várias entrevistas com Nikos Kazantzakis, Martinů começou a escrever o difícil libreto de *Cristo Recrucificado.* A nova ópera, que recebeu o título de *Paixão Grega* e foi composta entre 1955 e 1958, é, com *Juliette,* a maior contribuição de Martinů para o gênero operático. Nela, os cantos gregos antigos, o folclore e a iconografia bizantina presidem ao velho encontro entre o ancestral e o civilizado, a religião e a humanidade, o sublime e a dor. □

Obras representativas

Capítulo 20

Três óperas três czares

A Vida pelo Czar, de Glinka, *Boris Godunof,* de Mussorgski, e *O Galo de Ouro,* de Rimski-Korsakof, são três obras significativas de três aspectos essenciais de uma estética nacional e tanto no plano ideológico como no dramático, constituem testemunhos da deterioração que vai da pretensa adesão de Glinka — não sem fendas, como demonstrara pouco antes a falhada revolução dezembrista de 1825 — à rejeição frontal de Rimski, passando pelo ceticismo de Mussorgski. Os três czares motivo destes dramas — miticamente invisível em Glinka, tragicamente acusado em Mussorgski, grotescamente presente em Rimski — são outros tantos marcos da visão gradualmente degradada da instituição monárquica, no período que vai desde as oportunidades modernizadoras perdidas à atitude isolada dos dois últimos Romanof.

«A Vida pelo Czar», de Glinka

Glinka escreveu *A Vida pelo Czar,* também chamada *Ivan Sussanine,* ao regressar de uma viagem pela Alemanha, Suíça e Itália. Nas suas *Memórias* escreveu: «Não podia tornar-me músico italiano e, recordando com nostalgia a minha pátria, comecei a pensar em ir compondo como um russo». Assim nasceu *A Vida pelo Czar,* a cuja estréia, que se realizou em S. Petersburgo em 1835, assistiu Nicolau I, que assim sancionou o nascimento da ópera russa.

De um ponto de vista estético, o uso do folclore, a inovação dos coros e a criação de um recitativo russo são as grandes contribuições de Glinka nesta peça. De uma perspectiva ideológica, pode considerar-se *A Vida pelo Czar,* como a primeira ópera que trata das invasões estrangeiras, tema caro à ópera, à literatura e, mais adiante, ao cinema russo.

A obra exalta o heroísmo do povo russo para salvar a vida do fundador da dinastia Romanof, recém-eleito czar, após uma dilatada época de turbulências e invasões polonesas. A quinta-essência das virtudes desse povo é atribuída ao lendário Ivan Sussanine, personagem que inaugura outra tradição, a das vozes graves e profundas da ópera russa.

O longo monólogo de Sussanine apresenta o herói, que em momento algum põe em dúvida a razão que lhe assiste — sacrificará a sua vida aos poloneses para não delatar o czar escondido —, mas que teme a tortura, a morte e a separação da família.

A versão definitiva de *A Vida pelo Czar,* que se deve a Rimski e a Glazunof, moderou os excessos de Glinka, reduzindo a mais toleráveis medidas o torrencial *melos* patriótico do mestre nos quatro atos e no epílogo. A versão vigente nos países socialistas, devida a um libreto de S. M. Gorodechki, é semelhante à de Rimski e Glazunof, mas nela desaparece qualquer referência ao czar e, em lugar deste, coloca-se o herói da época, o comerciante Kizna Ninine, cabecilha da rebelião russa contra a invasão polaca.

«Boris Godunof», de Mussorgski

A primeira versão de *Boris Godunof,* terminada em 1869, que Mussorgski apresentou aos Teatros Imperiais em 1871, só compreendia sete cenas, todas elas relativas ao czar Boris e ao povo. As recomendações da instituição oficial conduziram à inclusão de um episódio amoroso, além de uma tentativa de bailado. Tudo isso, aliado à criação da figura intrigante do jesuíta Rongoni (personagem não prevista no drama original de Puskine), levou à inserção de um novo ato, o terceiro, denominado *ato polaco.* Esta segunda versão foi, de novo, rejeitada em 1872, mas, depois de terem sido dadas a conhecer em concerto algumas páginas, acabou por ser estreada com cortes, em

Arquivo Salvat

A imagem apresentada em cima corresponde a uma encenação de Boris Godunof, *a obra-prima de Mussorgski, que, habitualmente, se representa na versão revista por Rimski, em 1908.*

1874, no Teatro Marinski, de São Petersburgo. Em 1896, Rimski-Korsakof reviu e orquestrou a ópera, tendo modificado essa versão em 1908.

Tanto Puskine como Mussorgski partiram para esta obra do fato, historicamente falso, de Boris ter ordenado o assassínio do czarevitch Dmitri, décimo filho de Ivan, o Terrível, quando na realidade, o jovem morreu acidentalmente durante o reinado de seu irmão Feodor I e sob a regência do seu cunhado Boris Godunof. Duas importantes cenas colectivas servem de prólogo: na primeira, o povo pede a Boris que aceite a coroa; na segunda, Boris é coroado e canta a sua inquietação no primeiro dos monólogos sobre a sua solidão e isolamento. O ato inicial compõe-se de outras duas cenas: na primeira, um frade, Grigori Otrepief, ouve o relato de outro, Pimen, que narra o assassínio de Dmitri; Grigori dá a entender que urdiu fazer-se passar pelo falecido czarevitch; na cena seguinte, junto da fronteira lituana, Grigori, cujos planos são já conhecidos, é perseguido, embora consiga escapar.

O segundo ato começa com a queixa de Xenia, filha de Boris, que perdeu o noivo na guerra. Esta queixa caracteriza-se por um doce melodismo de tipo folclórico, de um belo lirismo infantil. Xenia é consolada pela ama, que entoa a canção dos insetos, também folclórica e fruto das pesquisas de Mussorgski neste campo. O irmão de Xenia, o czarevitch Feodor, entoa uma canção infantil, muito animada. Boris surpreende a alegria da criança, o contentamento forçado da aia e a melancolia de Xenia. Quando a filha e a ama saem, o czar interroga Feodor sobre os estudos. Um grave recitativo serve de transição para o grande monólogo de Boris: «Alcancei o máximo poder... mas a minha alma atormentada desconhece a felicidade.» Mussorgski introduziu neste monólogo uma profunda descrição do espírito torturado do czar, inexistente em Puskine. O monólogo é um emocionante *crescendo,* que usa tanto o recitativo como o *arioso* melódico e se apoia num magistral acompanhamento orquestral, de um descritivismo exatíssimo (os baixos acompanham o *crescendo* «A Rússia, pobre e faminta, geme [...] consideram-me a causa deste mal e nas praças e mercados maldizem o nome de Boris»; ou os agitados ataques da orquestra no desespero que se segue: «Até o sono me abandona e na noite amarga aparece e o menino ensaguentado»). Chega então o príncipe Tchuiski, que informa Boris da existência do falso Dmitri. Boris pede a Tchuiski que lhe confirme se o czarevitch foi assassinado, ao que o príncipe responde com uma descrição do cadáver, que levará o monarca, quando volta a ficar só, a uma cena de alucinações e remorsos.

O terceiro ato decorre na Polônia. Nele, a ambiciosa princesa Marina, secundada pelo intrigante jesuíta Rongoni propõe-se seduzir o falso Dmitri, porque pensa que, assim, chegará a ser um dia czarina da Rússia.

O último ato começa numa sala do Kremlim. Os boiardos, reunidos para decidir a forma de se livrarem do falso Dmitri, verificam que Boris enlouqueceu. Este, todavia, recupera por instantes a lucidez e, depois de nomear o filho como seu sucessor, expira. O quadro seguinte desenrola-se na floresta de Kromy, perto de Moscou. Têm nele grande relevo o povo e a sua personificação em Yurodivi, personagem que corresponde a uma realidade social, a de uma espécie de tolo do povoado que as pessoas consideravam iluminado por Deus, como se a sua anormalidade fosse símbolo de uma luz interior. Aparece Dmitri com seu séquito e anuncia que chegou a hora da liberdade. O povo aclama-o e segue-o na marcha sobre Moscou. Na cena, iluminado pelo resplendor dos incêndios, só fica o idiota, que lamenta a triste sorte da Rússia.

Giancarlo Costa

A história do czar Dodon, censurada na altura pelas autoridades russas, inspirou a ópera de Rimski-Korsakof O Galo de Ouro, *que, estreada em 1909, se mantém nos repertórios internacionais. Em cima, ilustração de um programa de* O Galo de Ouro, *editado pela Ópera de Paris, em 1907.*

«O Galo de Ouro», de Rimski-Korsakof

Em *O Galo de Ouro* (terminada em 1907, mas estreada em 1909, um ano depois da morte do autor) encontramo-nos muito longe do entusiasmo czarista de *A Vida pelo Czar*. Depois da derrota inflingida pelo Japão e da revolução falhada de 1905, o poder dos czares encontrava-se isolado e, desde muito antes, na defensiva. O argumento desta obra e a sorte que conheceu, primeiro proibida e depois retocada (o czar fica reduzido a um simples general), são significativos do estado de alerta do sistema personificado em Nicolau II, cujos dias, no entanto, estavam contados.

Nesta obra, Rimski soube combinar perfeitamente a tendência para a lenda e o conto com a dimensão satírica, o humor e o grotesco. Embora tenha sido escrita no século XX, trata-se do canto de cisne de uma forma para a qual Rimski contribuíra especialmente. O libreto, encomendado a V. I. Bielski, baseia-se, uma vez mais, em Puskine, cujo relato poemático é utilizado livremente, com a introdução de novas personagens e situações que fazem ressaltar a crítica à autocracia czarista.

O mundo musical de *O Galo de Ouro* é o mesmo das grandes lendas tratadas por Rimski, ou seja, um som exótico, orientalista, sugestivo, de belas linhas melódicas, onde não é perceptível qualquer elemento claramente nacionalista, não obstante a eventual utilização de temas populares russos. O *leitmotiv* é usado de forma simples e rigorosa e a orquestração é, ao mesmo tempo, deslumbrante e comedida.

A obra conta as preocupações do ridículo czar Dodon (baixo-*buffo*, em contraste com os baixos heróicos da tradição trágica), cabeça de uma corte cujos princípios de governo são o egoísmo de classe e o obscurantismo supersticioso. Essa corte teme as invasões inimigas, mas uma inquietante personagem, o astrólogo, oferece ao monarca um galo de ouro que o avisará do perigo. Em troca, o czar promete dar-lhe tudo o que lhe pedir. Ao fim de um certo tempo, o galo anuncia perigo no Oriente. Os filhos do czar e depois ele próprio partem com um exército.

O segundo ato inicia-se com a descoberta por Dodon dos cadáveres de seus filhos, que se mataram um ao outro em frente da tenda da princesa de Chamaian. Aparece a princesa, a invasora, e canta a sua famosa ária, «Hino ao Sol», de um orientalismo imaginário, muito próprio de Rimski. O resto do ato descreve a degradação de Dodon perante o poder sedutor da princesa, com a qual vai casar.

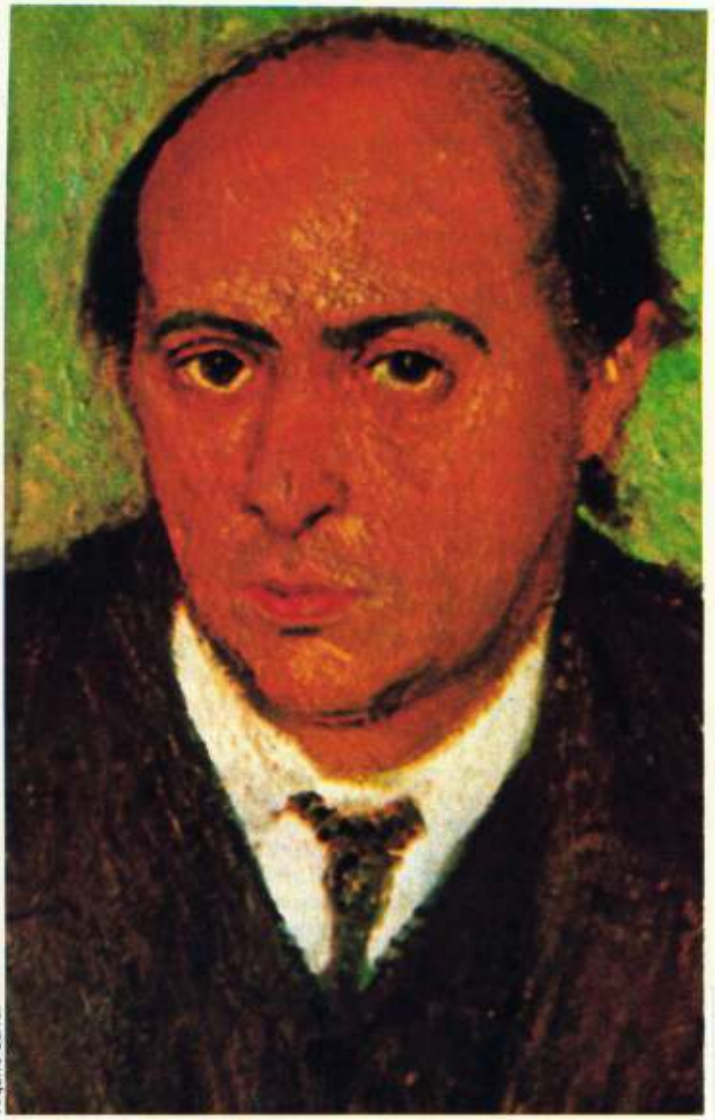
O ato terceiro dá lugar ao regozijo popular e ao exótico cortejo da princesa, tudo isso perante a repugnância desta pelo noivo. Ouve-se o tema do astrônomo, que vem pedir ao czar que cumpra a promessa e lhe entregue a princesa. Após um diálogo em que se entretecem os motivos musicais do czar e do astrólogo, aquele detém este e espanca-o até lhe causar a morte. O galo ataca Dodon e mata-o. A princesa esfuma-se. O povo manifesta o seu espanto e entoa cantos de lamentação pelo czar. Fica escuro e o astrólogo apresenta-se ao público: «Não deveis inquietar-vos, porventura só a princesa e eu éramos seres reais e vivos e os outros não passavam de vãos fantasmas, delírio e imaginação». ■

Capítulo 21

As obras dramáticas de Schönberg

A vocação teatral de Schönberg tomou forma apenas em três pequenas óperas e no incompleto e ambicioso drama *Moisés e Aarão*. Nem sequer é possível, sem discussão, denominar óperas obras como *Erwartung* ou *Die Glückliche Hand*, enquanto *Moisés* tinha a princípio um destino não cênico, o de oratório ou cantata, à maneira de *A Escada de Jacob*. É certo que, em Schönberg, é possível detectar sempre uma vocação dramatizante ou programática, mas juntamente com ela havia um férrea vontade de impor as inovações estéticas que tantas dificuldades encontravam junto do público e da crítica e mesmo entre os seus próprios colegas. O teatro tê-lo-ia obrigado a uma série de concessões que o seu experimentalismo não se podia permitir. De resto, e independentemente de *Moisés e Aarão*, as pequenas peças operáticas de Schönberg não são separáveis — como podem sê-lo em boa medida as duas óperas de Alban Berg — da sua trajetória criadora, onde cada obra traz algum elemento novo para esse descobrimento de sons que caracteriza a sua produção.

O peculiar relacionamento entre os membros da Escola de Viena fez que a obra de cada um se alimentasse dos achados dos outros, não numa relação servil, mas sim numa inter-relação fecunda. Assim, por exemplo, as experiências de *Erwartung* no campo da voz dramática ver-se-ão consumadas em *Wozzeck*, de Alban Berg.



Arquivo Salvat

Em cima, retrato de Arnold Schönberg. A sua posição foi a de um compositor situado na fronteira de duas épocas musicais, que, com o seu gênio, logrou conciliar nas suas características mais opostas. Mas a sua exigência em matéria de disciplina interpretativa e de sensibilidade do ouvinte fez que as suas obras não se revelassem muito atraentes para ouvidos que se iniciavam em novas fontes de som e novos processos de composição musical.

Uma experiência: «Erwartung»

Erwartung, op. 17 (1909), é experimentação em estado puro. Esta obra encontra-se no centro da trajetória que vai da Sinfonia de Câmara, op. 9 (1906) aos *Quatro Lieder com Orquestra*, op. 22 (1913-1915), fase de relativamente febril atividade criadora, a que se segue um período de crise e silêncio. Cada uma das obras desta época é também uma experiência, uma contribuição para a fuga ao passado e para essa criação de um mundo sonoro próprio, que terá o seu ponto culminante em plena guerra. *Erwartung* («À Espera»), «monodrama» musical em um ato e quatro cenas, baseia-se num monólogo de Marie Pappenheim, cuja passagem para música serviu para que Schönberg radicalizasse todas as propostas anteriores no campo do recitativo musical contínuo. O importante é o tratamento da voz e o apoio orquestral desse *continuum* vocal, mas voz e orquestra subordinam-se ao princípio de todas as obras do período: a «variação perpétua». Em toda a obra tonal pré-serial, essa variação perpétua obrigava à brevidade: como apontou Leibowitz, esta peça é o mais completo e radical exemplo de «atematismo» e esse princípio é apropriado para formas breves; as grandes formas só se dão nos vienenses depois da sistematização dodecafônica, se excetuarmos *Wozzeck*, obra de grande novidade de linguagem mas não por inteiro de ruptura em relação à herança pós-wagneriana e ao experimentalismo dos começos do século (desde Debussy a Janáček, a cujos esquemas não é alheia). Obra breve, pois, no aspecto formal e no temporal (menos de trinta minutos), *Erwartung* é um estudo das possibilidades da voz, em que se evita qualquer anacronismo bel-cantista mas não se chega ainda a nada de semelhante ao *sprechgesang* (que virá três anos depois, com *Pierrot Lunaire*); o canto, porém, está presente nas suas diversas manifestações, com o contraste tímbrico e as inauditas distâncias interválicas que identificam o som «vienense» e permitem a criação de um clima onde está presente a tragédia e de onde está ausente qualquer veleidade romântica. *Erwartung* é um *crescendo* de grande intensidade dramática: a mulher, única personagem, tem um encontro noturno com o amante num bosque, lugar da ação; mostra receio, temor, angústia; perde-se, tem medo; por fim, encontra o cadáver do homem que viera procurar, culminação do drama, após

o que se verifica um «diálogo» com o cadáver durante o qual vão surgindo os fantasmas, a princípio moderados e logo libertos por tão tremendo choque. A sensacional musicalização (a sempre contrastada inter-relação voz-orquestra) deste monólogo constitui um perfeito retrato humano, onde é menos importante a agudeza psicológica do que a descrição de reações, de uma interioridade e, em última análise, de uma vida, perante situações que culminam na terrível descoberta. Poucas obras nos recordam como esta que a Viena de Schönberg era também a de Sigmund Freud.

Uma obra expressionista

Erwartung rompeu com toda a semelhança com o gênero operático. Contudo, a total ausência de concessões a qualquer convenção teatral não lhe retirou demais a sua condição da ópera. Pelo contrário, *Die Glückliche Hand* («A Mão Feliz»), op. 18, a obra seguinte de Schönberg, foi mais longe na diferenciação do gênero, embora tenha ficado mais aquém no retrato de uma situação puramente dramática.

O texto, do próprio autor, segue a mais pura ortodoxia expressionista, então em voga, e não evita um acúmulo de símbolos, que hoje podem revelar-se mais suscetíveis de provocar o riso do que sérios, e um esquematismo exagerado. Com o seu libreto, Schönberg pretendia descrever as dificuldades de um artista autêntico num meio hostil. «O homem», único papel vocal, é o protagonista da ação. No chão, com um agressivo animalejo fantástico às costas, ouve as críticas de um coro de seis mulheres e seis homens («Aspiras sempre ao irrealizável», etc.). Pretende uma bela mulher, mas ela prefere um cavalheiro mais apresentável. Forja uma formosa jóia perante uns operários, mas ao mesmo tempo destrói a bigorna e é agredido por aqueles. O homem é submetido ao vento e a estranhos sons. Volta a perder a mulher, cai de novo e ouve novas admoestações do coro. Esta obra, de uns 20 minutos de duração, é um pesadelo que Schönberg sentiu necessidade de contar aos seus contemporâneos, com uma grande audácia musical. Os problemas da sua obra criadora naquela época justificam-no plenamente. Schönberg quis, porventura, retratar a preferência do êxito (a mulher) pelos medíocres (o cavalheiro), a incompreensão pela obra do verdadeiro artista (cena da jóia), o tormento deste (o animalejo, o vento) e as suas visões (sons).

A peça tem escassas intervenções vocais. Começada em 1908, só ficou concluída em 1913 e já inclui — no coro — partes em *sprechgesang*. De um ponto de vista puramente sonoro, dá a impressão de um estrutura sinfônica com interpolações vocais e é na parte orquestral que se encontra a lógica da obra. Nesse sentido, é um resumo da contribuição schönberguiana e uma das obras mais notáveis do autor. Em relação a *Erwartung*, constitui um contraste e um complemento, já que cada uma trata de aspectos diferentes das preocupações próprias do autor. Ambas as obras foram estreadas no mesmo ano, 1924, em Praga e Viena, respectivamente.

Coube a Erwartung, *obra dramática de Schönberg estreada em 1924, levar para o campo operático uma experiência que parecia pouco possível no âmbito do atonalismo. Foi, para mais, uma primeira tentativa daquilo que mais tarde cristalizaria no* sprechgesang, *recurso típico de obras posteriores de Schönberg. Embaixo, cena de uma montagem de* Erwartung, *realizada no Sadler's Wells Theatre, de Londres.*

Zoe Dominic

A primeira ópera serial

Quando o descobrimento da técnica dodecafônica já lhe permitira diversas incursões nas grandes formas (Quinteto, op. 26, Variações, op. 31), Schönberg decidiu empreender a composição de uma ópera que seria a primeira obra serial do gênero. Para isso, utilizou um libreto da sua segunda mulher, Gertrud Kolisch, que se ocultou por detrás do pseudônimo de Max Blonda. Trata-se de uma ópera-bufa, *Von heute auf morgen* («De Hoje para Amanhã»), que conta as tentações dos membros de um respeitável casal pela aventura extraconjugal. A amiga e o cantor, personagens «modernas», não conseguem consumar a sedução do casal respeitável e vão-se embora, acusando-o de estar ultrapassado. O casal «reencontra-se» e conclui que esses modernismos mudam de um dia para o outro. Apesar de o assunto ser tão trivial, uma interpretação cênica sutil pode conseguir uma crítica feroz da moral doméstica pequeno-burguesa, representada por esse casal. De resto, a obra é uma das raras amostras de humor na obra de Schönberg. A troça de certos aspectos da tradição vocal do Ocidente é realizada mediante um tratamento das vozes em que a estrita caracterização individual e a intencionalidade dos conjuntos não implica a renúncia à beleza do recitativo *cantabile* nas linhas vocais. Encomenda da ópera de Frankfurt, *De Hoje para Amanhã*, foi estreada logo depois de ter sido composta, em fevereiro de 1930.

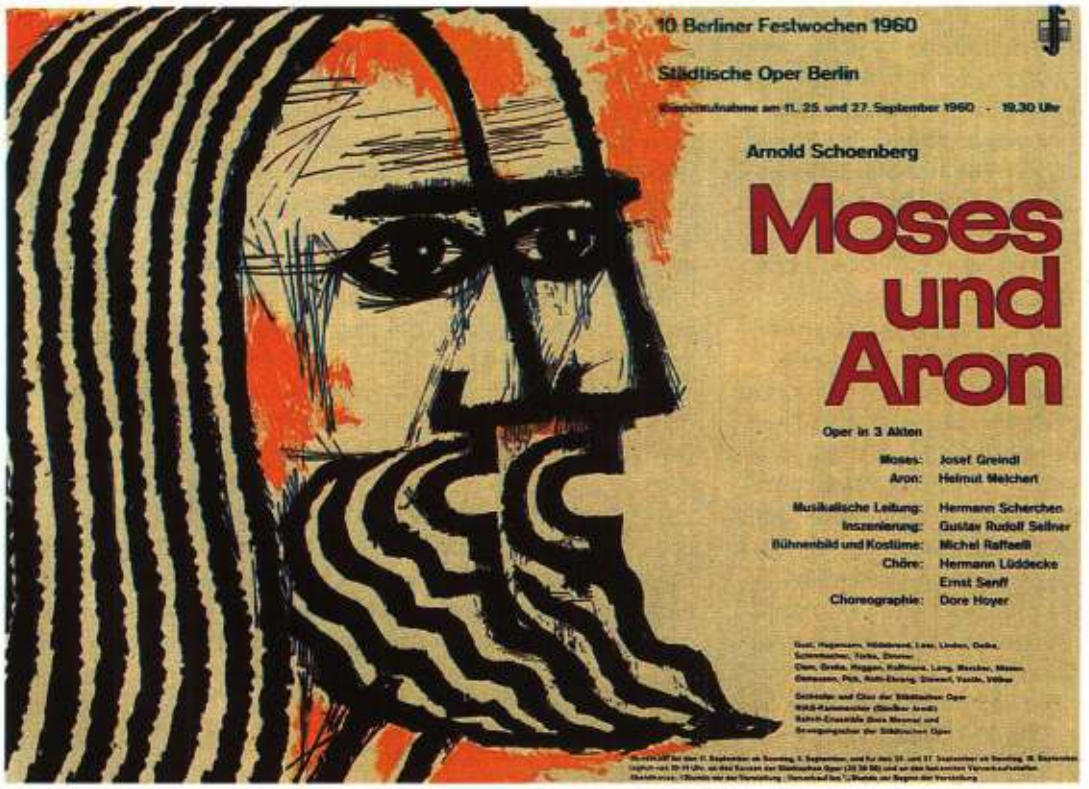
Uma «obra aberta»

Por esta altura, Schönberg iniciou a redação de uma ópera em que às ambições ideológicas aliou as mais altas pretensões artísticas. Armado da técnica dodecafônica e de um libreto em três atos, compôs a partitura *Moses und Aron*.

O tema desta ópera está resumido no próprio título. Moisés recebe a revelação, que terá de comunicar ao povo, do Deus invisível, inimaginável, inabarcável, infinito. A sua intuição e compreensão desse Deus não são, no entanto, acompanhadas de adequadas possibilidades de expressão; para isso, precisa de Aarão, cuja facilidade de comunicação com as massas, baseada no conhecimento das suas necessidades e desejos primários, é de início apoio e, mais tarde, causa de desvio da mensagem. Moisés encarna o idealismo monoteísta portador da idéia, enquanto Aarão tenta torná-la compreensível por meio da magia, do prodígio, da persuasão sexual. O resultado é que, quando Moisés se retira para o monte Sinai, o povo desespera do regresso do seu chefe e pede uma solução. Aarão oferece-lhe então, não sem oposição, o Bezerro de Ouro, que adorarão na cena orgiástica mais intensa de toda a história da ópera. Moisés volta com as Tábuas da Lei e contempla desesperado a negação coletiva da sua causa. Furioso, parte as tábuas, mas ainda lhe falta a palavra, na realidade falta-lhe o inefável, substituído pela loquacidade de Aarão e pelas suas concessões e manipulação das massas, que pressupõem um regresso ao paganismo.

Os inconformismos da Escola de Viena coincidem com as do movimento expressionista na pintura alemã das duas primeiras décadas do século, de forma que os músicos daquela escola aparecem perfeitamente ligados aos pintores expressionistas. Um deles foi o austríaco Oskar Kokoschka, que, em 1924, pintou um belo retrato de Arnold Schönberg. Embaixo, um óleo seu de 1918, intitulado Pagãos.

Wallraf — Richartz Museum, Colônia



Deutsche Oper, Berlim

Schönberg compôs Moisés e Aarão *entre 1930 e 1932. O final da partitura dos dois primeiros atos, os únicos musicados, está datado de Barcelona, 18 de março de 1932. A obra foi estreada no Stadtthearter de Zurique, em 6 de junho de 1957. O cartaz da esquerda anuncia uma representação de 1960, em Berlim.*

A dialética assim formulada transcende a circunstância do próprio Schönberg — cuja obra também pretendia expressar o inaudito ante a habilidade canora dos sedutores de multidões — para propor um dos confrontos típicos da humanidade, onde às dificuldades do inovador nos seus atos e expressões se sobrepõe uma pretensa acessibilização do que é novo ao povo, para, com a desculpa da sua simplicidade e falta de preparação, se acabar por lhe impor uma ordem antiga que lhe é mais familiar. Em *Moisés e Aarão* estamos longe do criticismo e da projeção do seu próprio caso que se verificava em *A Mão Feliz,* porque agora, sim, Schönberg soube elevar a universal a sua própria circunstância. E não deixa de ser lúcida e oportuna esta reflexão sobre a posição de chefia de um ou outro dos dois opositores num momento de apogeu dos movimentos totalitários. De resto, a mensagem dramática de *Moisés e Aarão* tem muito de «obra aberta», como demonstra o facto de já ter havido montagens que deram a volta à argumentação do autor: Aarão seria o condutor do povo face a face a Moisés, portador da idéia fanática, abstrata, incompreensível e não assumível pelo povo. É conhecida a posição intransigente e combativa de Schönberg na defesa das suas teorias e da sua obra. Não podia ser de outro modo, perante as tremendas dificuldades, ataques e desprezos de que a sua contribuição genial foi objeto.

Depois da tentativa que na realidade era *De Hoje para Amanhã,* Schönberg desenvolve em *Moisés e Aarão* a técnica dodecafônica desta vez aplicada a uma ópera em grande escala, com grandes meios. Mas o aspecto *grand ópera* é só aparente no plano cenográfico; a sua obra baseia-se numa série, cujas variações contínuas alimentam tematicamente toda a composição. Aarão é encarnado por um tenor, cujas intervenções são amiúde líricas, sensuais e vagamente bel-cantistas, como símbolo do seu encanto sedutor de «homem de ação». Moisés é caracterizado por um dos achados tipicamente schönberguianos, o *sprechgesang,* ou seja, a *fala* submetida a uma estrutura *rítmica* anteriormente reservada apenas ao canto. O recitativo seco de Moisés é a austera tradução da sua mensagem insubornável, da sua idéia irrenunciável, da sua vontade sem concessões e, ao mesmo tempo, da sua incapacidade de sedução aduladora do código de compreensão das massas, às quais, ao contrário de Aarão, não engana, mas exige. Afasta-se, no sentido do futuro, do recitativo contínuo que, durante tantos anos, quis transcender a herança pós-bel-cantista, enquanto a parte de Aarão coincide com ela ou se afasta no sentido do passado. É esta a genial tradução sonora do confronto dramático entre as duas personagens.

Os coros têm tanta importância como nas óperas de Mussorgski. A orquestra é outro protagonista essencial da peça. Coros e orquestra são agentes das massas ante o embate dos antagonistas e encarregam-se de levar o drama aos seus pontos culminantes, em especial na impressionante página do segundo ato, que é a dança em frente do Bezerro de Ouro.

Schönberg deixou a sua obra incompleta, pois nunca terminou o terceiro ato, aliás muito breve e circunscrito a uma única cena (Moisés deixa em liberdade Aarão, que morre diante dele). A obra é representável no seu estado atual, sem que haja que lamentar a não composição do terceiro ato. Demais a mais, o brilho da orquestra e coros no segundo ato atenta em certo sentido contra a austeridade da mensagem de Schönberg-Moisés, como se abrisse caminho graças precisamente a meios sensualistas. A brevíssima cena da morte de Aarão, sem uma nota musical, impõe um certo distanciamento, mesmo no sentido brechtiano, depois da exuberante manifestação sonora do segundo ato. Não podemos senão conjecturar a existência de razões pelas quais Schönberg não finalizou a partitura e, entre elas, o seu ceticismo quanto à viabilidade cênica da peça, mas o que é certo é que os tensos e ao mesmo tempo serenos minutos finais falados constituem uma excelente coda que permite referirmo-nos a *Moisés e Aarão* não como a uma obra coxa ou inacabada, mas como uma contribuição definitiva de um gênio. □

Capítulo 22

A produção operística de Alban Berg

«Wozzeck», de Alban Berg

Revela-se paradoxal que uma obra tão profundamente inovadora como *Wozzeck* não tenha tido uma «influência» real na evolução da ópera. As marcas berguianas que se podem detectar em algumas obras são, na realidade, superficiais. Tanto a habilidade com que Dallapiccola aceita na sua obra lírica a linguagem serial (de fato, mais à maneira de *Lulu* do que de *Wozzeck*), como o exacerbamento pós-romântico perceptível nas obras líricas de Hans Werner Henze, o «compromisso» político e social de numerosos compositores contemporâneos (pense-se em Luigi Nono, Girolamo Arrigo ou Mauricio Kagel) ou até o reforço logístico dos meios empregues por Bernd Alois Zimmermann em *Die Soldaten,* não captam mais do que um aspecto «revolucionário» deste compositor da Escola de Viena, sem nunca se aperceberem do conjunto de implicações completas daquilo que nele eram hipóteses, experiências ou intuições, se bem que tudo isso estivesse admiravelmente dominado para que chegasse ao espectador de uma forma cativante. Talvez a influência profunda de Berg esteja ainda para chegar.

Para procurarmos abordar com plena compreensão *Wozzeck,* há que distinguir nesta obra diversos planos: o do *texto,* a sua natureza, o seu funcionamento e significado; o da *forma;* o da constituição de um conceito *audiovisual* e as suas relações com o cinema; e, por último, o de uma nova concepção do *som* e da *voz* na partitura berguiana.

De um texto com lacunas a uma obra totalizadora

Convém recordar que o libreto de *Wozzeck* foi redigido pelo próprio Berg (1914-1917, com retoques posteriores) a partir de uma edição (1909-1913) de trechos da peça do mesmo título do dramaturgo Georg Büchner, que este, ao morrer (1837), deixara inacabada. A obra de Büchner relata um fato verídico ocorrido em 1821. Reduzido aos seus elementos essenciais, o drama alcança, pela sua própria simplicidade, as dimensões de um mito trágico: um homem, abandonado pela mulher que ama, mata-a e depois suicida-se; a obra de Büchner-Berg constitui, pois, uma réplica (ou uma antecipação) de *Carmen.*

É no contraste entre a extrema trivialidade do argumento, o seu cotidiano proletário e a sua capacidade de servir como «moral universal» que, do ponto de vista da história da ópera, reside a ruptura realizada por Berg. E este contraste desdobra-se noutro paralelo, que opõe o débil texto de Büchner, fragmentário e cheio de lacunas, à formalização e organização rigorosa da ópera que Berg escreveu a partir dele. A idéia de que um libreto de ópera rejeita a «valorização do anódino» a que se assistiu no século XIX (com exceções como Wagner, Verdi e pouco mais) representou, na época da Primeira Guerra Mundial, uma via que em grande parte ficará por explorar.

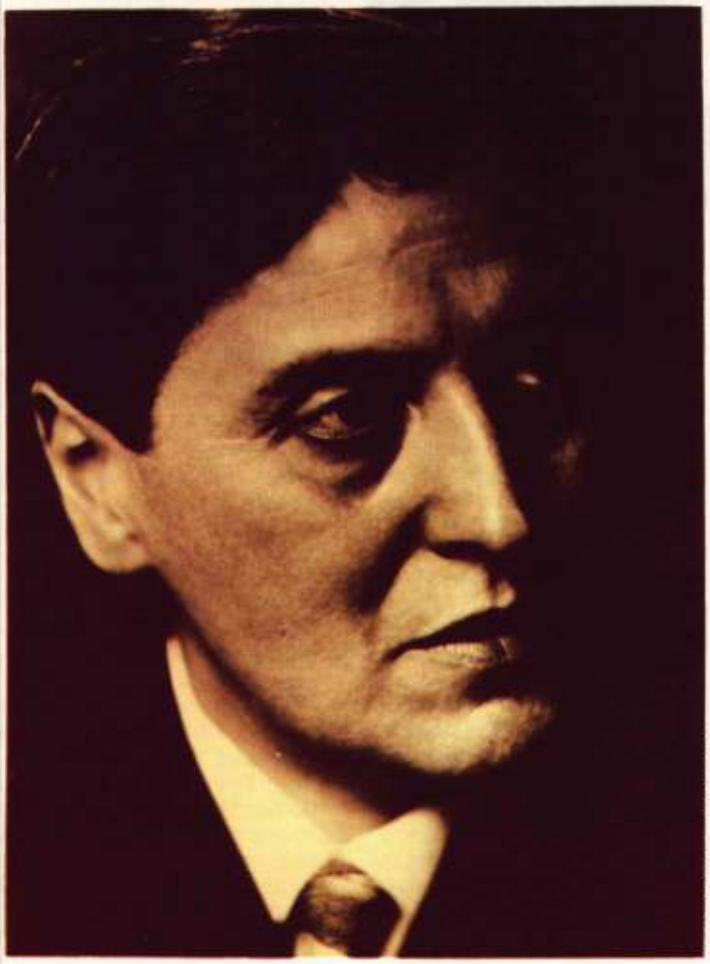
Outra característica define, ainda, o texto e a história narrada: o seu caráter «totalizador». O destino de Wozzeck impressiona-nos porque nele vemos resumidas todas as possíveis solidões que se desprendem da sociedade moderna: a solidão da pobreza («Nós, pobre gente!»), a solidão amorosa e sexual do homem abandonado, a solidão psicológica de um espírito ameaçado pela esquizofrenia (cena da ruptura com Maria, morte de Wozzeck no lago).

Síntese formal

Em *Wozzeck,* Berg realizou o mesmo tipo de síntese que Schönberg realizara na ópera, ao provocar uma frutuosa confrontação entre os mundos de Wagner (cromatismo, expressividade extramusical, arte de transição...) e de Brahms (cuidado na construção, desenvolvimento do motivo, «cobertura» das diferentes fórmulas instrumentais e vocais). Berg abordou a ópera à luz dos ensinamentos wagnerianos e straussianos, contribuindo para pôr o problema da forma sob um novo prisma. Assim, construiu a sua obra em quinze cenas separadas, que apresentam formas específicas: suíte (primeira cena), rapsódia (segunda cena), etc. A escolha destas «formas históricas» é determinada, evidentemente, pelo caráter *dramático* de cada cena: a rapsódia remete imediatamente para o caráter «incoerente» e perdido da consciência do herói; a passacalhe (cena entre Wozzeck e o médico) conduz, na sua fixidez e determinismo musicais ao motivo da «idéia fixa» atribuída com complacência a Wozzeck pelo médico e que é indicadora do determinismo do destino daquele.

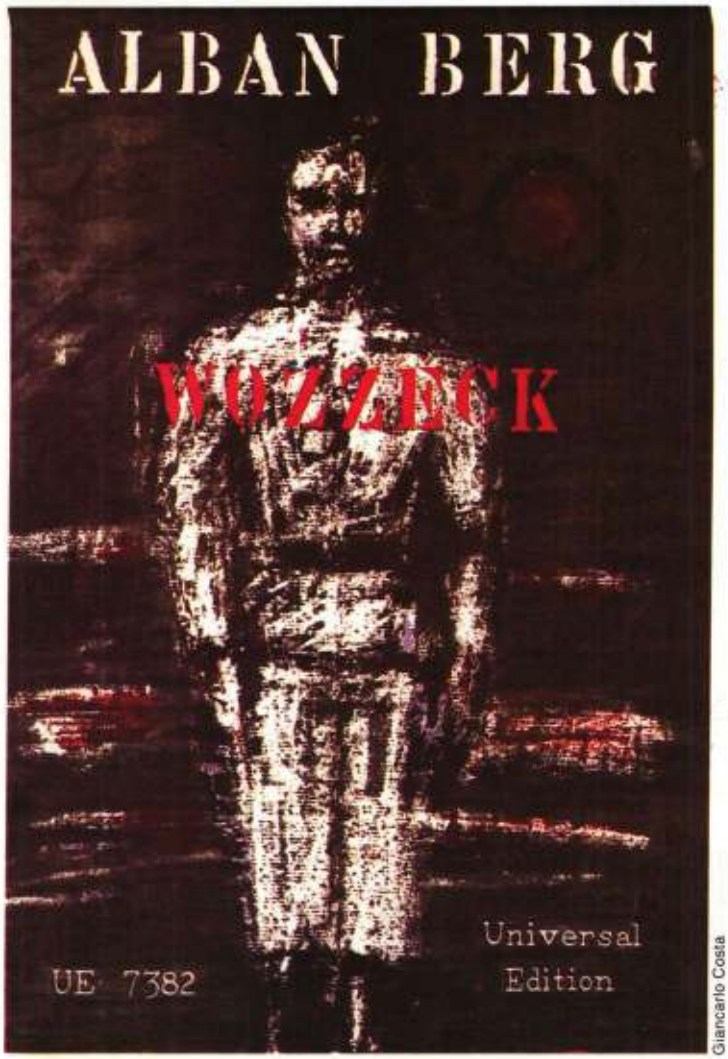
Esta arquitetura formal, construída cena a cena, insere-se em outra mais ampla que tem que ver com todo o ato: assim, o primeiro, que apresenta Wozzeck nas suas relações com o meio circundante e o exclui simbolicamente da última cena, é uma sucessão de «peças de caráter»; o último ato, que vê consumar-se a destruição dos dois destinos (Maria e Wozzeck) perante uma sociedade impassível, avança pela sucessão de «invenções», mesmo sobre os elementos musicais (tema, nota, acorde, etc.); o ato central, como «peripécia», narra, em forma-sonata, a progressiva *Aufklärung* (esclarecimento) que se opera no espírito de Wozzeck.

Esta formalização extrema da partitura, de que as indicações anteriores dão uma pálida idéia, permitiu que Berg abolisse a contradição, freqüente na ópera, entre a organização da parte (por exemplo, o tríptico recitativo-ária-cavatina) e a do todo, na medida em que os processos de formalização estruturam e «tecem» o conjunto: regresso de motivos (o sistema



Archiv für Kunst und Geschichte

Em cima, retrato de Alban Berg, um dos elementos da Escola de Viena. Embora a sua influência nos músicos posteriores se revele extraordinariamente limitada, a obra de Berg, tal como a de Schönberg, representou o começo de uma nova era na composição musical.



Giancarlo Costa

Em cima, capa de uma edição do Wozzeck, *de Berg, pela Universal Edition. Esta casa, fundada em Viena em 1901, caracterizou-se, a partir de 1908, pela edição das obras dos músicos mais renovadores da época.*

Esquema de Wozzeck

Ato I:	*cena 1: Wozzeck barbeia o capitão*	*de manhã*
	cena 2: Wozzeck com Andrés na Charneca	*final de tarde*
	cena 3: Marcha militar e canção de embalar	*fim de tarde (simultaneidade)*
	cena 4: Wozzeck e o médico	*de tarde (flash-back?)*
	cena 5: sedução de Maria	*crepúsculo*
Ato II:	*cena 1: cena dos brincos*	*fim da manhã*
	cena 2: por alusões, Wozzeck inteira-se da sua desgraça	*durante o dia*
	cena 3: cena de ruptura	*ao cair da tarde*
	cena 4: cena da taberna	*anoitecer*
	cena 5: cena do quartel	*de noite*
Ato III:	*cena 1: leitura da Bíblia*	*de noite (simultaneidade)*
	cena 2: morte de Maria	*ao cair da noite (no dia seguinte)*
	cena 3: cena da taberna	*ao cair da tarde*
	cena 4: morte de Wozzeck	*ao fim da tarde*
	cena 5: brincadeira de crianças	*no dia seguinte, de manhã (como no começo da ópera).*

wagneriano), formas simbólicas (simetrias, retomas de palavras e notas, como a nota si, etc.). *Wozzeck* solucionou a velha questão da ópera pós-wagneriana e começou uma nova página da história da ópera: a autonegação de si própria.

Da ópera ao espectáculo audiovisual

Embora *Wozzeck* não tenha tido demasiada influência na ópera posterior, deve dizer-se que inaugurou nos palcos líricos a era do audiovisual.

Num sentido lato, pode dizer-se que, nos séculos passados, a ópera oferecera uma fórmula mais ou menos satisfatória de sinestesia sonora e visual.

A história da ópera pode ser lida, de certo modo, analisando-se como este gênero resolveu, obra após obra, o problema do seu equilíbrio. Num extremo, estão as óperas em que, de forma evidente, se procurou acima de tudo a satisfação visual do espectador (a ópera veneziana ou napolitana dos séculos XVII e XVIII); no outro, as que deram preferência ao aspecto puramente musical (Mozart, Wagner). Entre estes dois pólos deslizou o conceito de teatro, que chegou a implicar a noção de dramatismo como lugar de convergência das instâncias sonoras e visuais: *As Bodas de Fígaro, Os Mestres-Cantores, O Cavaleiro da Rosa* são, talvez, os exemplos mais notáveis desta «teatralização» da ópera.

Em *Wozzeck* dir-se-ia que Berg quis construir um «espectáculo total». A brevidade das cenas, o «corte» do argumento, os efeitos de encadeamentos fundidos (primeiro ato, segunda e terceira cenas), os tratamentos subjetivos do som (primeiro ato, cena terceira: quando Maria fecha a janela, ouve-se, mais forte, a marcha militar), os efeitos de «planos» (primeiros planos, planos americanos e de conjunto), tudo isto remete para a técnica cinematográfica, então ainda balbuciante, que terá em Berg um fervoroso admirador. Mais do que no «teatro musical» — conceito que continua sendo incrivelmente vago e amiúde decepcionante — é numa problemática de sintaxe som-imagem, através do cinema, que a obra de Berg faz pensar. É aqui que descobrimos que a influência de *Wozzeck* é mais rica em possibilidades do que em realizações.

Um dos elementos organizadores mais firmemente traçados da obra remete diretamente para esta preocupação: juntamente com a sua partitura sonora, Berg imaginou uma autêntica partitura luminosa, que não é apenas a iluminação de um cenário, que, como na ópera tradicional, obedece a algumas indicações estereotipadas («é noite» ou «o campo ao amanhecer»), mas que esconde verdadeiramente o tempo, o esculpe e modela em função do avanço da ação. As indicações consignadas na partitura assinalam efetivamente uma verdadeira serialização dos tempos. (Ver esquema em cima).

A partitura: uma nova concepção do som

Wozzeck, partitura pioneira da música atonal, realizou no plano da língua o mesmo tipo de síntese que no da forma. O «tecido conjuntivo» musical nasce da atonalidade livre, enquanto inscrições tanto tonais como seriais rompem e rasgam este tecido. Berg mediu as seqüências tonais em determinados lugares do drama: a canção de André, sempre que cita uma pseudo música popular: a canção de embalar, na medida em que o sistema tonal constitui nela uma espécie de «regressão maternal» própria para adormecer uma criança; ou até a cena da Bíblia, em que as seqüências de leitura do texto antigo são tonais, enquanto as interrupções, que remetem para o drama que se está desenrolando, são atonais.

Pelo contrário, *Wozzeck*, que não é uma ópera dodecafônica, admite, por vezes, a série em situações dramáticas muito precisas. Por exemplo, na citada passacalhe, em que a convergência da forma estrita e da ordem serial tem o valor de figura de fecho; ou na cena da morte de Maria, em que a ordem serial em cânone que se desdobra tem o valor do inelutável e de consumação (ao mesmo tempo que o processo do cânone empregado prefigura a morte fatal de *Wozzeck*).

Resumindo: não nos parece que, depois de *Wozzeck*, te-

nha havido uma exploração semelhante das relações estruturais entre linguagem e significado. Tão-pouco se aproveitaram outros métodos de composição, como, por exemplo, o da «orquestra de geometria variável» que esta ópera propõe. Embora a orquestra de *Wozzeck* seja muito numerosa, não é tanto uma formação constituída mas antes um «depósito» de músicos a que o autor recorre para fabricar diversas formações instrumentais, adaptadas ao caráter de cada uma das cenas. Tem-se, assim, uma orquestra de câmara para a cena da leitura da Bíblia, cena intimista que se desenrola precisamente no quarto de Maria. Ou até uma pequena formação sobre o próprio palco para acompanhar a cena do baile, réplica da orquestra do fosso, e em recordação de uma cena análoga do *D. João*, de Mozart. É mais original a formação reunida para a cena da ruptura, que constitui explicitamente uma «citação» da *Kammersymphonie*, op. 9, de Schönberg, à qual deve a sua distribuição instrumental (15 instrumentos solistas). Cada cena tem, pois, a sua nomenclatura e, sobretudo, o seu emprego instrumental particular, pelo que só muito raramente é necessária a totalidade dos instrumentos.

É este o caso do surpreendente interlúdio que se segue à morte de Maria. Os dois sis, em acentuado *crescendo*, entrecortados por dramáticas intervenções da percussão, não são apenas um «gesto» de grande força expressiva, mas então inseridos no interior, segundo um dispositivo que faz desta seqüência um surpreendente testemunho de «modernidade». A escolha da nota si não é fortuita. Trata-se de encerrar, com uma certa forma de «pureza» sonora, a cena ritual que acaba de se desenrolar, a morte expiatória de Maria, durante a qual esta nota não cessou de soar neste ou naquele instrumento, como uma figura obsessiva: toda a cena, por outro lado, é uma intervenção sobre uma nota, e esta nota esteve já carregada, durante a ópera, de significados premonitórios (sobretudo na frase *Mensch ist ein Abgrund* [«O homem é um abismo»], pronunciada por Wozzeck ao descobrir a sua desgraça ou quando premedita o ato criminoso no final do segundo ato).

Mas a própria organização destes dois *crescendi* é significativa. O primeiro tem lugar mediante entradas sucessivas dos instrumentos, segundo um ritmo que regerá a cena seguinte. O segundo *crescendo* produz-se com toda a orquestra reunida; esta estrondeia até aos limites do ruído, como se todo o alarido do mundo rebentasse os ouvidos e a cabeça de Wozzeck. E no próprio centro desta organização acústica do som está o caminho aberto para os antecedentes da acústica contemporânea. Um pouco mais adiante, o som de redemoinho que traduz o afogamento de Wozzeck, som cromático que ascende ao infinito, uma ilusão acústica que pretende imitar as camadas de água que cobrem serenamente o corpo de Wozzeck.

«Lulu», de Alban Berg

Em 1905, o dramaturgo, polemista e ator amador Frank Wedekind dava a conhecer em Viena, no decurso de um espetáculo semiprivado, a sua obra *Die Büchse der Pandora* («A Caixa de Pandora»). A esta representação para amigos assistia um jovem compositor chamado Alban Berg. Wedekind nascera em Hannover, em 1864, vinte e um anos antes de Berg, e faleceria em Munique, em 1918, dezessete anos antes de o músico levar a sua obra teatral às salas de ópera.

Gênese de uma «tragédia monstruosa»

Entre 1892 e 1893, Frank Wedekind morou em Paris, colaborando em espetáculos circenses, de variedades e bailado. A sua relação com o circo levou-o a conhecer uma pantomima em um ato, escrita em 1888 por Félicien Champsaur, com o título de *Lulu*. A personagem da alegoria circense iria apoderar-se da imaginação de Wedekind: ainda em Paris, iniciou a redação de uma «tragédia monstruosa em cinco atos», a que deu o título de *A Caixa de Pandora*. O seu projeto, no entanto, chocou contra os ásperos muros da censura. A sua insolente audácia conceptual e verbal, que o converteu num pioneiro do expressionismo literário, era demasiado para a época; um teatro que dava rédea solta à violência das pulsões sexuais, bendizia a homossexualidade, defendia o amor livre e apregoava o direito da mulher à liberdade sexual, tinha forçosamente de suscitar a indignação, o ódio e a intolerância.

A ópera Wozzeck, *de Berg, foi estreada em 1925, em Berlim. Posteriormente, os nazistas proibiram-na, por a considerarem decadente, mas depois foi representada em todo o Mundo. Embaixo, cenário correspondente à segunda cena do quarto ato.*

Pucciarelli

Em 1895, Wedekind apresentou ao seu editor a sua obra sobre «Lulu»; mas este, assustado pelo seu cru tratamento e intimidado pelos censores, obrigou o escritor a conformar-se com o aparecimento dos três primeiros atos, convertidos em quatro, com o título genérico de *Der Erdgeist* («O Espírito da Terra»). Em 1902, Wedekind conseguiu publicar os dois atos restantes, agora transformados em três, com base no título de origem, *A Caixa de Pandora*. Já em 1913, quase vinte anos depois da redação da obra, conseguiu que fosse publicada uma versão reduzida e sintética das suas peças teatrais, embora — ainda então — a «consciência pública» da censura o tenha obrigado a suprimir o quadro final, o da morte de Lulu num hotel londrino às mãos de Jack, o Estripador. Wedekind faleceu cinco anos mais tarde, sem ter chegado a presenciar a encenação das duas obras.

Roger Viollet

Museu do Prado, Madrid/Arquivo Salvat

Em cima, retrato do dramaturgo Frank Wedekind; duas das suas obras, O Espírito da Terra *e* A Caixa de Pandora, *inspiraram a Berg o tema da ópera,* Lulu, *a história de uma mulher fatal que acaba por ser destruída pela força infernal e selvagem do sexo, que ela própria desencadeia. Ao lado,* Pandora e Epimeteu, *uma escultura de El Greco.*

A fonte da alegria transformada em caixa de Pandora

Em 1905, com o patrocínio de Karl Kraus, organizou-se em Viena uma representação de *Pandora* no Trianon Theater, a 29 de maio: tal representação foi precedida por um discurso de Kraus, página de oratória que o autor publicou nesse mesmo ano no número 182 da sua influente revista *«Die Fackel»* («A Tocha»). O próprio Kraus assumiu o papel do negro Kungu Poti, Wedekind deu vida a Jack, o Estripador, e Tilly Newes — que haveria de casar com o dramaturgo — criou a primeira Lulu. Como se disse no começo, entre o restrito auditório encontrava-se Alban Berg, que na altura tinha 20 anos; o jovem músico ficaria profundamente impressionado pela obra, bem como pelo discurso prévio de Kraus; desse dia em diante, Berg iria ser um seguidor fervoroso de *«Die Fackel»*.

Na sua fascinante intervenção, Kraus dissera: «É Alwa, o filho do marido de Lulu, quem pronuncia estas palavras: 'Perante este retrato volto a encontrar a minha auto-estima. Agora consigo compreender a minha desgraça. Tudo o que sofremos se torna natural, evidente, claro como o sol. Quem se sente seguro na sua situação burguesa em frente destes lábios carnudos, desta boca em flor, destes grandes olhos de criança inocente, deste corpo branco, quem pode atirar a primeira pedra?'. Estas palavras pronunciadas por ele ante a imagem da mulher transformada em destruidora universal, porque foi destruída por todos, contêm o universo do poeta Frank Wedekind. A poesia dos *bas fonds* chega a converter-se em poesia à glória dos *bas fonds,* poesia que só pode ser condenada por essa imbecilidade oficial que prefere uma má pintura de um palácio a uma boa pintura de um paralelepípedo de pedra. Nesta mesma obra, o censor teria de se sentir recompen-

sado, se fosse capaz de ver os horrores da dissolução contados com uma clareza exemplar e se fosse capaz de reconhecer na faca sangrenta de Jack, o Estripador, o gesto libertador — e não Lulu como vítima. A representação da mulher que os homens julgam 'possuir' ao passo que é ela que os possui, da mulher que é diferente para cada homem, que assume de cada vez uma imagem diferente, é muito menos enganadora e mais virginal do que a da boneca doméstica. Para mim, Lulu deixa a sua honra a salvo. Esta mulher-entidade é-nos mostrada com a faculdade genial de não conhecer a memória, esta mulher vive sem inibições e sem os perigos de uma concepção psíquica permanente. Ela lava cada experiência nas águas do esquecimento. Deseja, não engendra, não serve para conservar o gênero humano mas sim para oferecer o prazer. Não é a fechadura quebradiça da feminilidade: sempre aberta, sempre fechada. Longe da vontade de conceber, ela renasce com cada novo ato sexual. Uma sonâmbula do amor que só 'cai' quando a chamam, eternamente generosa, eternamente perdedora. Schigolch, seu amigo paternal, dirá dela: 'Não pode viver do amor, porque é o amor'. Que, neste mundo estrito se tenha de transformar a fonte da alegria em caixa de Pandora é o lamento infinito que palpita no fundo desta obra poética.»

Wedekind dedicou também uma boa parte da sua atividade ao «*cabaret* político». Dentro do grupo «*Die elf Scharfrichter*» («Os Onze Verdugos»), costumavam apresentar canções satíricas acompanhando-se ao alaúde. Alban Berg esteve presente a várias atuações e tomou nota de algumas das canções, uma das quais, com o título de «*Lautenlied*», passaria a fazer parte essencial da sua refundição das duas tragédias de Wedekind.

«Você poderia inspirar uma ópera famosa»

É impressionante pensar que Alban Berg, após a já comentada representação de 1905, teve na forja durante mais de 20 anos o projeto musical dos textos de Wedekind consagrados à personagem de Lulu. Num momento inicial, Berg encarou a possibilidade de abordar de imediato uma adaptação musical do tema, mas, com bom critério, decidiu adiar a aventura até poder considerar plena a sua capacidade criadora.

Na Primavera de 1928, quando Berg decidiu compor uma segunda ópera, compreendeu que chegara o momento de abordar o velho tema de Lulu. Empreendeu a adaptação de *O Espírito da Terra* e de *A Caixa de Pandora*, partindo da premissa de que ambas as obras se unificariam no seu libreto com um único título, *Lulu*.

Em 1929, após um ano de trabalho literário, Berg concluiu o libreto da ópera e iniciou a composição do primeiro ato. Em maio, porém, interrompeu a tarefa para compor uma ária de concerto, *Der Wein*, solicitada pela cantora Ruzena Herlinger. Uma vez terminada esta nova obra, em agosto de 1929, Berg retomou *Lulu*. Tal como Schönberg fazia pela mesma altura em *Moisés e Aarão*, Berg pretendeu realizar em *Lulu* uma virtuosística pirueta criadora: construir uma ópera à base de uma única série de doze sons, com as suas correspondentes mutações; contudo, Berg, que encarou o serialismo de uma forma menos estrita que Schönberg, compreendeu que a sobreposição por tríades das doze notas da série podia dar origem a acordes perfeitos, ou seja, a uma previsível confluência na tonalidade exercitável à sua vontade, e o autor de *Wozzeck* optou por não renunciar a essa possibilidade de contraste. Tal técnica, utilizada em diversos momentos de *Lulu*, passará a estar presente sempre na última obra terminada por Berg, o Concerto de violino.

No verão de 1934, Berg deu por concluída a sua nova obra e começou a orquestrá-la. O trabalho voltou, no entanto, a ser interrompido em 1935, para compor o Concerto de violino. A 11 de agosto de 1935, após dois meses de trabalho febril, Berg concluiu a redação desta obra e voltou à partitura de *Lulu*. Mas o destino reservava-lhe uma partida fatal: uma picada infeccionada de um mosquito não foi convenientemente tratada, deu-se um envenenamento do sangue e, a 24 de novembro, o compositor falecia em Viena. Na sua mesa de trabalho ficava a partitura inacabada de *Lulu*, que ostentava, na primeira página, uma dedicatória: «A Arnold Schönberg».

O esquema de «Lulu»

Qual era o estado da composição no momento da morte de Berg? Dos três atos previstos, dois estavam completos; do terceiro, o compositor deixara orquestrados os primeiros 268 compassos, bem como dois trechos incluídos na *Lulu-Symponhie*, «Variações» e *Adagio;* o primeiro destes segmentos era o intermédio entre os dois quadros do ato e o segundo recolhia material da última cena da obra, excluídos os compassos finais da mesma.

No que se refere à organização do texto de Frank Wedekind, Berg dirigira, em abril de 1930, uma ilustrativa carta a Schönberg, que produzimos acima.

Carta de Berg a Schönberg

«Como tenho de cortar quatro quintos do texto original de Wedekind, a escolha do que vou deixar no quinto restante dá-me muito trabalho. E mais ainda se me esforçar por subordinar ao texto as formas musicais (grandes e pequenas) sem destruir a linguagem particular de Wedekind [...] Contudo, embora preocupado com problemas de pormenor, o plano geral para transformar a obra numa ópera foi há muito estabelecido. isto tem a ver tanto com as proporções musicais como com as dramáticas, e ainda mais particularmente com o guião, que, em resumo, se apresenta assim:

As duas obras	*Ato I.*	*Estúdio do pintor, onde o doutor Goll, marido de Lulu, morre de um ataque.*	*A ópera*
	Ato II.	*Apartamento de Lulu e de seu marido, o pintor, que se suicida.*	
O espírito da terra	*Ato III.*	*Camarim de um teatro da bailarina Lulu, a quem o doutor Schön promete casamento.*	*Ato I (três quadros)*
	Ato IV.	*Mansão do doutor Schön, onde Lulu o mata. Detenção.*	
	Depois de dez anos na prisão, Lulu é libertada pelo filho do doutor Schön, Alwa, e pela condessa Geschwitz, regressando à		*Ato II (2 quadros separados por um longo intermédio). (Na ópera, 2 anos de prisão)*
A caixa de Pandora	*Ato I.*	*Mansão de Schön (mesmo cenário). Ela torna-se amante de Alwa*	
	Ato II	*Sala de jogo em Paris. Lulu tem de fugir.*	*Ato III (2 quadros)*
	Ato III	*Uma mansarda em Londres*	

Segundo os parênteses que vês à esquerda e à direita, reuni deliberadamente partes que estão separadas em Wedekind, já que se trata de duas obras. O intermédio, pelo qual liguei o último ato de O Espírito da Terra *ao primeiro de* A Caixa de Pandora, *é o ponto sobre o qual assenta toda a tragédia, pois é aqui que — após a ascensão da primeira parte — começa a descida da segunda. Deve notar-se que, na ópera, os três homens que visitam Lulu na mansarda são interpretados pelos mesmos cantores que apareceram como suas vítimas na primeira parte.»*

Conteúdo musical

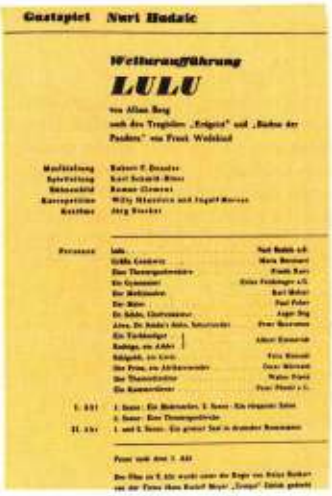
Como já fizera em *Wozzeck*, Berg organizou o tecido musical de acordo com certos parâmetros formais.

Nos dois atos inicialmente conhecidos — os únicos interpretados até 1979 —, *Lulu* acolhe-se ao esquema seguinte:

Prólogo: Música de circo (o domador no seu jardim zoológico).

1.º Ato. Cena 1.ª: Recitativo (Lulu, o pintor, Schön e Alwa), introdução, cânone e coda (Lulu e o pintor sós), melodrama (o médico entra e morre de apoplexia), *canzonetta* (Lulu perante o cadáver), recitativo (o pintor assustado), dueto (Lulu e o pintor), *arioso* (solilóquio do pintor), interlúdio.

Cena 2.ª Diálogo falado (Lulu e o pintor recém-casados), *duetino* (intimidade de Lulu e do pintor, interrompida pela campainha da porta), música de câmara (cena com o mendigo Schigolch, velho amigo de Lulu), sonata (o doutor Schön e Lulu), monorrítmica (Schön revela ao pintor o passado de Lulu, o artista suicida-se).

Cena 3.ª Ragtime (camarim de um teatro), *Andante* (diálogo Lulu-Alwa), valsa inglesa (Lulu queixa-se de Schön), re-

Gastspiel Nuri Hadzic

Weltaufführung

LULU

von Alban Berg

nach den Tragödien „Erdgeist" und „Büchse der Pandora" von Frank Wedekind

Musikalische Leitung Robert F. Denzler
Spielleitung Karl Heinrich Rieser
Bühnenbild Rudolf Czaputa
Kostümliche Beratung Willy Maertens und Ingeborg Hornung
Choreographie Jörg Hanke

Personen

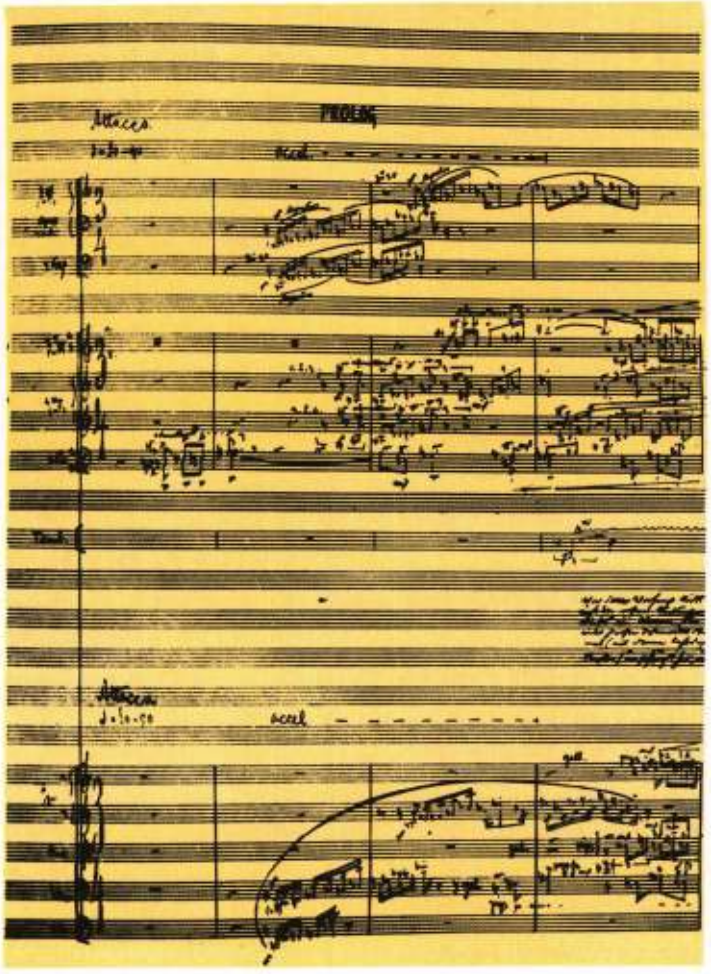
Lulu ... Nuri Hadzic a.G.
Gräfin Geschwitz ... Maria Bernhard
Dr. Schön, Chefredakteur ... Jaspar Deg
Alwa, Dr. Schön's Sohn, Schriftsteller ... Peter Baumann
Ein Tierbändiger ... Albert Emmerich
Rodrigo, ein Athlet ... Fritz Brandt
Schigolch, ein Greis ... Hans Hildebrandt
Ein Prinz, ein Adelsmensch ... Oscar Wirnsberger
Ein Theaterdiener ... Walter Frank
Ein Kammerdiener ... Peter Pfeiffer a.G.

I. Akt: 1. Szene: Ein Boudoir. 2. Szene: Ein elegantes Zelt. 3. Szene: Eine Dachgartenbrüstung.
II. Akt: 1. und 2. Szene: Ein großes Zelt in dramatischer Beleuchtung.

Pause nach dem 1. Akt

Der Film im II. Akt wurde unter der Regie von Heinz Bunker von der Firma Hans Rudolf Meyer „Zenger" Zürich gedreht

Archiv für Kunst und Geschichte

Em Viena, cidade natal de Alban Berg, Lulu *foi estreada no Teatro da Ópera, sob a direção de Karl Böhm. Na fotografia apresentada embaixo, aparece o maestro ao lado de dois dos intérpretes. O cartaz, em cima, anuncia a primeira representação da ópera em Zurique, a 2 de junho de 1937, dando os nomes do elenco, do regente da orquestra, Robert Denzler, e de outros responsáveis pela montagem. À direita, uma página da partitura da ópera, concretamente, o Prólogo.*

Archiv für Kunst und Geschichte

citativo (Alwa, sozinho), coral (entrada do príncipe), sexteto (incidente: Lulu viu a noiva de Schön), sonata (Lulu obriga Schön a escrever uma carta de ruptura).

II Ato. Cena 1.ª Recitativo (casamento de Lulu e Schön, chegada da condessa Geschwitz), cavatina (diálogo Lulu-Schön), conjunto (chegada de Schigolch, do atleta e do estudante), cânone (os três cantam o seu amor por Lulu), recitativo (Alwa confessa a Lulu a sua paixão por ela), introdução (Schön, ao descobrir Lulu com o seu filho, incita-a a suicidar-se), *lied* de Lulu (autoconfissão-declaração de princípios de Lulu; dispara sobre Schön), *arietta* (detenção de Lulu), interlúdio: música do filme, que se projeta com o pano caído.

Cena 2.ª. Recitativo (Alwa, o atleta, Geschwitz e Schigolch preparam a evasão de Lulu), diálogo (Alwa-Geschwitz), música de câmara (chegada do licenciado), melodrama (regresso de Lulu), hino (Alwa canta a beleza de Lulu).

Em relação à *Lulu-Symphonie* em cinco andamentos (I, *Andante* e hino — cenas de Lulu e Alwa no segundo ato; II *Ostinato* — música de filme. III. *Lied* de Lulu. IV Variações —

Archiv für Kunst und Geschichte

Giancarlo Costa

Após a sua primeira representação no Stadttheater de Zurique, Lulu *permaneceu nos repertórios de todo o Mundo. Em cima, cenário para uma montagem no Teatro La Fenice, de Veneza, em 1949.*

Ato III, Intermédio com citação direta do *Lautenlied* do próprio Wedekind. V. *Adagio,* última cena da ópera), convém referir que nasceu por sugestão do jovem regente de orquestra húngaro Eugène Ormandy, embora o responsável pela estréia fosse Erich Kleiber. Esta primeira audição efetuou-se a 30 de novembro de 1943.

Enigmas de uma vida conjugal

Para o mundo, Helene e Alban Berg formaram um casal modelo; contudo, a vida do par foi muito diferente. Muito em breve surgiram desavenças entre Alban e Helene, embora o enorme recato do músico e a sua extrema timidez impedissem uma manifestação exterior do mal-estar que atormentava o casal. A partir dos anos vinte, Berg encontrou, por intermédio de Alma Mahler, a pessoa que para ele representaria o seu pleno complemento físico e espiritual: Hanna Fuchs, casada com Herbert Fuchs e irmã de Frank Werfel, então já ligado sentimentalmente à viúva de Mahler. Até ao fim da vida de Alban, Hanna foi sua amante. Também seria ela a autêntica inspiradora da *Suíte Lírica* e, a avaliar pela semelhança entre os nomes e as letras da estrutura musical das duas obras, também da *Lulu,* tese formidavelmente defendida por Andrew Porter. Berg, tão dado aos hieróglifos notacionais, não deixou de dar pistas acerca da sua relação com Hanna: a mais clara é a repetição do intervalo si-fá, cuja notação alemã é H-F, isto é, as iniciais do nome Hanna Fuchs, constante interválica que se verifica na canção *Schliesse mir die Augen beiden,* no primeiro andamento da *Suíte Lírica,* e em vários passos de *Lulu.* Mais ainda: em várias destas partituras, encontram-se invocações e dedicatórias «a H.»; durante décadas pensou-se que tais «chaves» eram dirigidas a Helene, sua mulher, mas hoje parece irrefutável que, ao escrever, Berg pensava em Hanna, a amante. Vemos assim que toda a trama argumental de *Lulu* tinha para Berg um significado autobiográfico que não era de desdenhar, sobretudo se pensarmos que Alwa, o filho de Schön, também é compositor.

Não é aventuroso imaginar que a mulher de Berg sentia um misto de amor e de ódio, de admiração e de desdém pela obra do marido, cujas surpreendentes referências biográfico-amatórias conhecia muito bem. Pressionada pela Ópera de Zurique, que se havia comprometido a estrear a obra em 1937, Helene pediu ajuda ao mestre de seu marido, Arnold Schönberg, havia Berg falecido já em dezembro de 1935, deixando a peça por terminar; Schönberg, exilado nos Estados Unidos devido à perseguição nazista contra os semitas, aceitou em princípio o encargo de terminar o terceiro ato, mas, uma vez recebidos os materiais — mais uma redução para piano de *toda* a obra, devida a Erwin Stein —, em março de 1936, voltou atrás com a sua decisão, invocando razões de idade (contava 62 anos), excessiva complicação e necessidade de reservar tempo para as suas próprias obras.

Depois de, posteriormente, Webern e Zemlinsky terem rejeitado idêntico convite, *Lulu* teve de ser estreada, a 2 de junho de 1937, numa versão em dois atos, aos quais se acrescentaram as «Variações» e o *Adagio* da *Lulu Symphonie.* O êxito foi considerável e Helene entendeu que a sua missão estava cumprida.

Na década de cinqüenta, uma nova geração de musicólogos e intérpretes voltou a considerar a possibilidade de completar o terceiro ato, o que logo encontrou o apoio de Erwin Stein. Mas Helene recusou-se terminantemente: andavam à solta por esse incompleto terceiro ato fantasmas que julgava ter aniquilado. A interdição de Helene chegou ao extremo de proibir a simples consulta dos manuscritos do marido. Fez-se de novo silêncio, mas, nos anos 60, o tema veio outra vez à baila. Helena Berg, já muito idosa, teve de se confrontar com homens jovens que queriam arejar toda a roupa suja da história de *Lulu.* Em 1969, com 84 anos, Helene redigiu um testamento no qual

incluiu, pelo seu próprio punho, a proibição taxativa de qualquer abordagem dos materiais do terceiro ato de *Lulu* deixados por seu marido e, ainda com maior dureza, um veto irrevogável a toda a tentativa de reconstrução desses mesmos materiais.

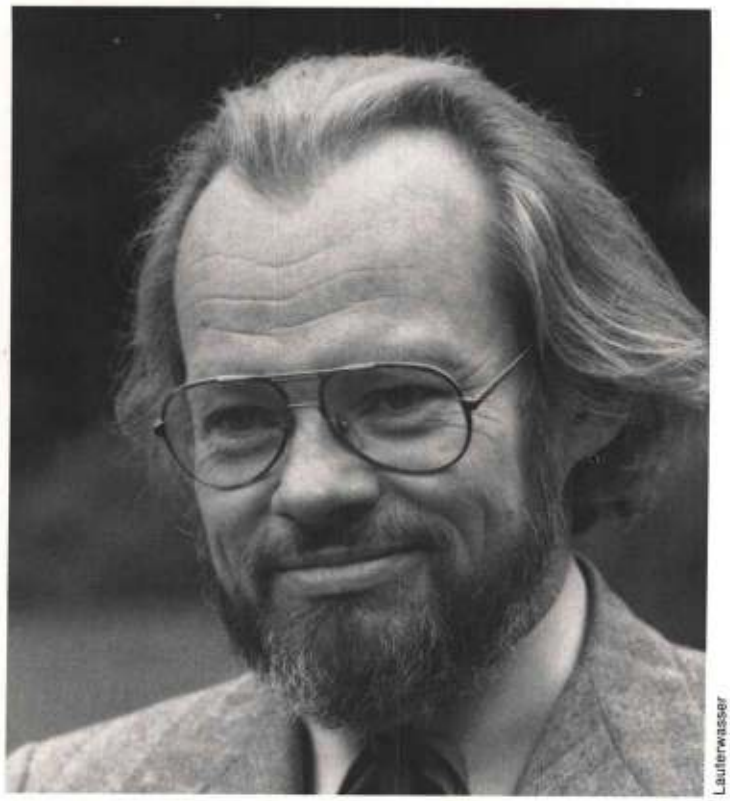
Por sua morte, ocorrida em 1976, criou-se, cumprindo a sua última vontade, uma fundação presidida por Gottfried von Einem, para velar pelo cumprimento dos seus desejos testamentários.

Mas, em 1977, a Universal Edition de Viena, firma à qual Berg esteve ligado contratualmente, anunciou a futura publicação do terceiro ato «completo» de *Lulu*, numa versão da responsabilidade de Friedrich Cerha. A fundação criada por Helene ameaçou realizar todo o tipo de ações, mas a Universal esgrimiu uma arma-surpresa: uma carta autógrafa de Berg, dos anos 30, em que se comprometia a entregar «uma ópera em *três* atos». Alban-Alwa fora fiel à sua promessa a Lulu: «Cantarei os teus louvores até perder o espírito...»

... «Esse porco judeu»

Um descobrimento viria a animar ainda mais a nada fácil história da ópera de Alban Berg; trata-se de uma carta remetida por Arnold Schönberg a Erwin Stein, datada de 11 de março de 1936, e na qual o músico explica as verdadeiras razões que o induziram a recusar o encargo de concluir a partitura de *Lulu*. Depois de alegar motivos de complexidade e tempo, Schönberg expôs em seguida: «Mas não são estas as razões pelas quais não posso aceitar este encargo [...]; acontece que, depois de me ter orientado um pouco acerca da notação, comecei a ler o libreto e encontrei isto no terceiro ato, página 46, linha 13: «esse porco judeu» e, na linha 15, «resmungando em gíria judaica». Na *particella*, esta segunda observação aparece anotada PELA MÃO DE BERG [...] Consegui consultar os dois originais de Wedekind, nos quais o banqueiro se chama Puntschu e emprega também expressões judaicas, mas as duas indicações referidas... não aparecem, são acréscimos do próprio Berg, que não servem para nada, a não ser para satisfazer os nazistas. Será que Berg não se apercebeu disso? Talvez, durante o período pré-nazista, eu tivesse tomado isto como algo meramente desagradável [...], mas hoje não se pode esperar de mim especial entusiasmo por tais expressões, que seria indispensável para poder dar a melhor caracterização, na minha orquestração, a essa zombaria de que uma personagem seja «um porco porque é judeu». E não se deve esquecer que, em teatro, para caracterizar esse marrano mais especificamente do que os outros marranos, haverá que exagerar a sua ruindade para além da sua «gíria judia»! Compreenda-me bem: estou disposto a acreditar que Berg caiu nisto por um despiste difícil de entender, mas recuso-me a que isso se evidencie num período de extrema perseguição aos judeus.»

A terminar, Schönberg recomenda a Stein que se dirija «a outras pessoas menos comprometidas», reconhecendo que «concluir a orquestração é um trabalho realizável por um conhecedor». Mas este só iria apresentar-se trinta anos depois destes acontecimentos.



Lauterwasser

Em cima, retrato de Friedrich Cerha, compositor e maestro austríaco que completou e orquestrou o terceiro ato de Lulu. *Cerha é diretor do conjunto de câmara vienense Die Reihe, especializado em compositores contemporâneos.*

Cerha ou a plasmação de um sonho

Talvez nunca cheguemos a saber como Friedrich Cerha conseguiu ter acesso aos materiais deixados por Berg para o terceiro ato de *Lulu*. O primeiro contato, segundo o interessado explicou, produziu-se em 1962, e a decisão definitiva de meter ombros à tarefa de reconstrução chegaria em 1963, depois de ter presenciado uma interpretação dos dois primeiros atos, no Teatro an der Wien, sob a direção de Karl Böhm. Depois de um intenso cotejo do material, o músico austríaco explicou à Universal Edition que era indiscutível a possibilidade de terminar a obra; os editores de Berg não hesitaram e encarregaram Cerha de concluir a peça, apesar de saberem da interdição imposta por Helene Berg. Durante doze anos, Cerha trabalhou em silêncio. Após a morte de Helene, Cerha reviu todo o trabalho e, em 1977, entregou à Universal os frutos do seu esforço.

Cerha fundamentaria assim as bases do seu trabalho: «Globalmente, a instrumentação do terceiro ato pode dividir-se em três categorias. Na primeira, quase não há problemas, já que se trata de repetições literais de unidades formais. Na segunda categoria, temos de empregar a analogia: há que escrever «à maneira de Berg», com base na inter-relação entre seções. Os problemas apresentados pelo terceiro tipo são mais difíceis e as soluções menos seguras. Dos 64 minutos que dura o terceiro ato, o próprio Berg só orquestrou 19, 17 minutos pertencem à primeira categoria, 20 minutos à segunda e 8 à terceira. No que se refere ao fraseado, à articulação e à dinâmica, inclusive as questões de *tempo* ou os modos de ataque vocal, a comparação com os dois atos deixados por Berg é mais instrutiva do que qualquer outro meio.»

O segundo quadro do ato, que trata da morte de Lulu em Londres, constitui a seqüência sonora mais surpreendente escrita por Alban Berg. 30 minutos cuja mensagem sonora iguala em força e dramatismo todo o *Wozzeck*. Destruição total, irremissível, e ao mesmo tempo libertação e trânsito, como dissera Karl Kraus no seu discurso de 1905. Esclareça-se que, como no caso dos dois primeiros atos, Berg elaborou um esquema de correspondência entre ação e formas musicais:

1.ª Cena: Conjunto (sala de jogo em Paris), variações de um coral (o marquês exerce chantagem sobre Lulu), conjunto (o atleta ameaça Lulu), pantomina (o banqueiro arruinou-se na bolsa; Lulu-Schigolch), cadência (o marquês ridiculariza o atleta), recitativo (Lulu-Geschwitz: sacrifício da condessa), conjunto (Lulu foge, a polícia chega tarde).

2.ª Cena: Variações (interlúdio, cena em Londres), sem especificação formal (os clientes de Lulu), *Adagio* (Lulu e Jack, o Estripador; morte de Lulu).

Elementos como a música de circo do prólogo — que reaparece na cena de Paris e no momento em que Jack maldiz a «gente pobre» por não ter uma toalha para poder limpar as mãos do sangue —, o *Lautenlied* ou *Konfessionslied* de Wedekind, a personagem em globo da condessa Geschwitz ou a «música de sedução» de Lulu — que reaparece com as últimas palavras de Lulu a Jack, «Amo-te tanto, não me deixes mendigar por mais tempo!» —, adquirem, no ato final, toda a sua dimensão musical e dramática, para acabar por nos dar uma visão cabal daquela que é uma das maiores criações musicais do século XX.

Lulu, na sua versão completa em três atos, foi estreada, a 24 de fevereiro de 1979, na Ópera de Paris, sob a direção de Pierre Boulez, com cenografia de Patrice Chereau. ■

Capítulo 23

A ópera alemã do século XX

Os aspectos mais salientes na vida operática da área germânica até à II Guerra Mundial, todos eles muito característicos da evolução do teatro lírico em outras áreas e em outras tradições, são os seguintes:

a) A carreira de Richard Strauss, de uma quase vanguarda pós-wagneriana à consecução dum novo classicismo.

b) O aparecimento de uma tendência radicalmente renovadora com as óperas de Alban Berg, embora as tentativas renovadoras se tivessem produzido já antes nas obras de Busoni e até de Zemlinsky.

c) O aparecimento de um teatro musical, com raízes noutros gêneros, de pretensões populares e políticas, à volta de textos de Bertolt Brecht.

d) A presença vigorosa de uma tendência que olha para o passado ou vive fundamentalmente dele.

Significado de Richard Strauss

Depois de uns começos wagnerianos —*Guntram,* 1894—, Richard Strauss assomou aos abismos inquietantes da alma humana em duas obras que requereram uma linguagem vigorosa. Trata-se de *Salomé* (1905), segundo o breve e denso drama de Oscar Wilde, e de *Elektra* (1909), de Hugo von Hofmannsthal. Com *Elektra,* começou a fecunda colaboração entre este autor vienense e o compositor bávaro. Tenhamos em conta que Hofmannsthal foi um desses intelectuais vienenses, contemporâneos de Freud, Mahler, Klimt e Kokoschka, que, como eles, tendeu a procurar o lado oculto que é alheio à razão e ao sentimento, numa terceira e vasta dimensão a que Freud denominou inconsciente. A grande contribuição

Salomé, *a terceira ópera de Richard Strauss, foi estreada no Teatro da Ópera Real de Dresden, a 9 de dezembro de 1905, com uma reação favorável do público. Mas, apesar deste êxito, a censura perseguiu-a, em virtude de a considerar um exemplo máximo de arte luxuriosa e blasfema. Embaixo,* Salomé dançando perante Heródes, *obra do simbolista Gustave Moreau (1826-1898).*

Museu de Arte Moderna, Nova Iorque/Arquivo Salvat

de Strauss e Hofmannsthal consistiu em associar essa profunda dimensão psicológica com aquele aspecto tão vienense que consiste na fuga tanto da grandiosidade trágica como da comicidade *buffa*, numa síntese cujo rosto amável não pretende ocultar, senão sugerir, as profundidades do humano.

A linguagem de *Salomé* e *Elektra* exerceu alguma influência em operistas posteriores —como Erich Korngold—, mas desde *Der Rosenkavalier* («O Cavaleiro da Rosa») impôs-se um «estilo Strauss», que, sem significar uma nítida ruptura com o das suas óperas anteriores, o levou a outro mundo de significados, em que o lírico, o comedido e o elegante fogem decididamente do Realismo e do Expressionismo, na altura em ascensão. O recitativo *cantabile* de origem wagneriana continuou baseando-se em textos escritos em prosa, uma prosa que não evita por vezes o coloquial, e até o cotidiano e o trivial —como em *Intermezzo* (1924), «comédia burguesa» escrita pelo próprio Strauss a propósito da sua vida doméstica—, mas que, afinal de contas, é um recitativo que procura freqüentemente a melodia. Um teatro lírico muito de classe burguesa, segundo alguns, onde aristocratas —*O Cavaleiro da Rosa* (1911)—, reis —*Die Frau ohne Schatten* («A Mulher sem Sombra», 1919)—, heróis antigos —*Die Aegyptische Helena* («A Helena Egípcia», 1928)— ou deuses —*Ariadna auf Naxos* («Ariadna em Naxos», 1912-1913)— tratam de assuntos que têm sentido para uma burguesia autocomplacente. Talvez poucas obras levem tão em conta o gosto do público a que se destinam como as de Strauss.

Se, nas óperas de Strauss, a palavra é, sobretudo, Wagner, o espírito é, desde *O Cavaleiro*, Mozart, especialmente nas escritas por Hofmannsthal, onde a profundidade não exclui a aparência despreocupada, como na colaboração Mozart-Da Ponte. *Die schweigsame Frau* («A Mulher Silenciosa», 1935), apesar de ser uma ópera sugestiva e brilhante, procura, sem o conseguir inteiramente, o tom de *Ariadna*. Não obstante tropeços como *Friedenstag* («Dia da Paz», 1938) e *Die Liebe der Danae* («O Amor de Danae», 1952), Strauss soube resumir o seu particular classicismo em *Capriccio* (1924), com libreto de Clemens Krauss.

O aspecto feliz da colaboração entre Strauss e Hofmannsthal dá-se no facto de, com o segundo, a inspiração daquele se ajustar a uma poética sempre humana e profunda. Após a morte de Hofmannsthal, em 1929, pareceu que Strauss encontrara um novo colaborador em Stefan Zweig, autor do libreto de *A Mulher Silenciosa*. Contudo, a ascensão do fascismo privou-o da colaboração direta deste humanista judeu. Strauss julgou que o nazismo era apenas uma circunstância política, que não vinha afetar a sua obra. Em breve viu que não era assim e que o exílio e o anátema dos grandes da Alemanha e da Áustria —o nome de Zweig foi apagado dos cartazes quando da estréia de *A Mulher Silenciosa*— impunham a sua colaboração com personalidades medíocres, como Josef Gregor. Porque se há algo evidente na obra operática de Strauss é que a sua inspiração foi tanto mais elevada quanto melhor era o libreto. As suas disputas com Gregor, a quem

Archiv für Kunst und Geschichte

À esquerda, cenário de Hermann Lehmann para a estréia de A Helena Egípcia, *na Staatsoper de Dresden, a 6 de junho de 1928. O reduzido êxito que a obra alcançou fez que Strauss reescrevesse o segundo ato. A nova versão foi apresentada no Festival de Salzburgo de 1933, sem, no entanto, conseguir impor-se. O libreto, escrito por Hugo von Hofmannsthal, baseia-se numa tragédia de Eurípides.*

O tema de Cardillac *é a terrível história de um joalheiro que assassina os clientes para evitar que as suas jóias caiam nas mãos daqueles que julga incapazes de as apreciarem. Hindemith procurou conciliar nela uma estética do Barroco com as exigências do drama expressionista. À direita, cenário de Caspar Neher (1897-1962) para uma representação desta ópera em Veneza, em 1948.*

obrigou a reescrever *Dafne* (1938) por três vezes e de quem prescindiu em *Capriccio,* são uma prova de que tinha perfeita consciência dessa limitação.

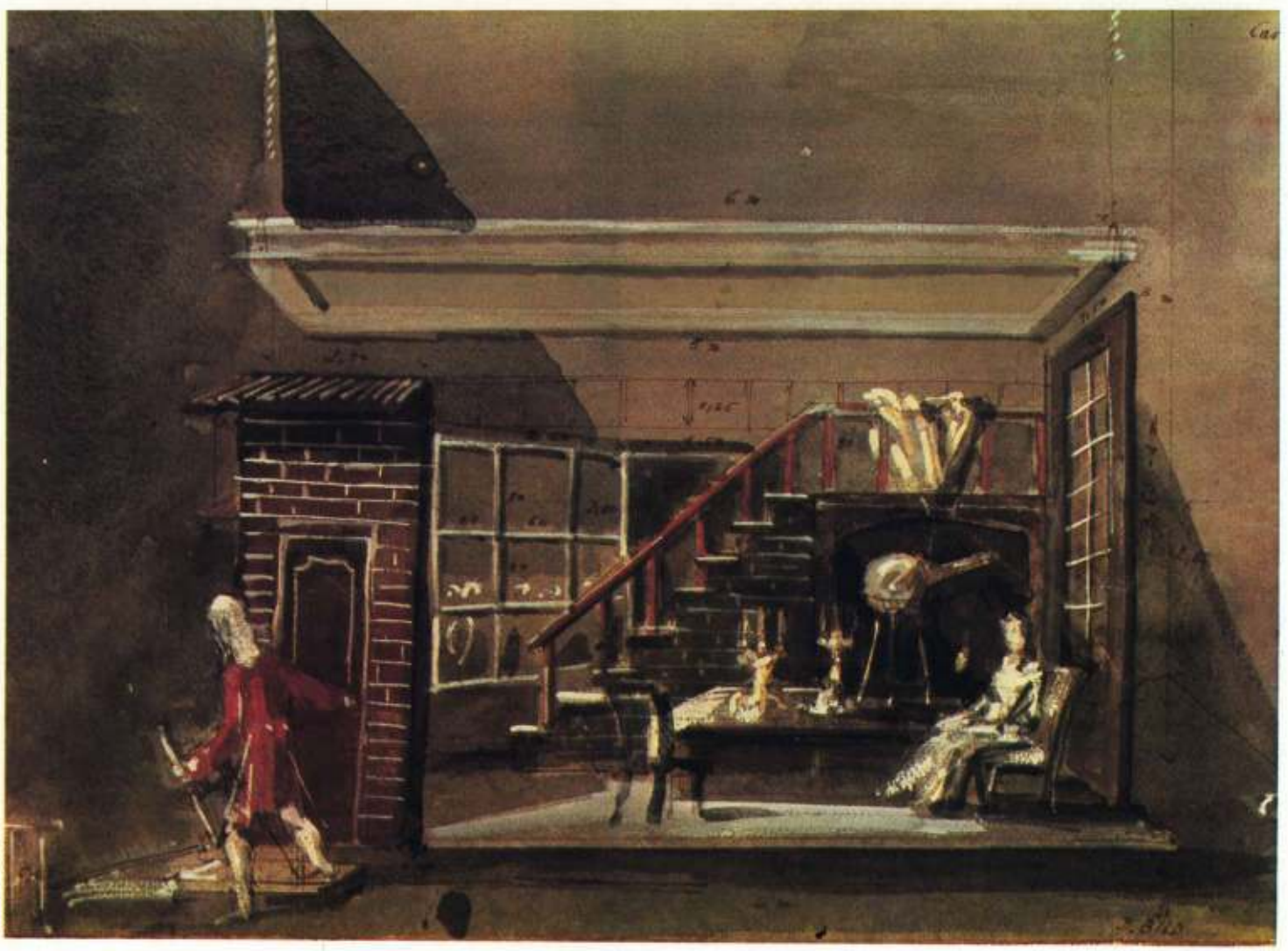
A ampla sombra da tradição

Tradicionalistas e populistas coincidiram entre si e com Strauss pelo menos numa coisa: na conservação da tonalidade como fórmula musical de comunicação idônea com o seu público. Strauss e os tradicionalistas desempenharam a função de consolidar uma linguagem musical que sobreviveu aos próprios «hereges» da Escola de Viena.

Mas esse trabalho de consolidação adotou, por vezes, uma aparência apocalítica, como nessa visão do fim de um mundo que é *Palestrina* (1917), de Hans Pfitzner, obra crepuscular que pretende a defesa da própria essência da música, que trata das relações entre o artista genial que culmina uma época e o mundo em que lhe tocou viver. Algo semelhante tentou narrar Hindemith em obras como *Cardillac, Die Harmonie der Welt* («A Harmonia do Mundo») e, sobretudo, *Mathis der Maler* («Matias, o pintor», 1938). O «modernismo» de que essa obra foi acusada está hoje muito relativizado e, não obstante a ausência de concessões straussianas, aparenta-se mais com a letra de Pfitzner do que com o espírito de Berg. Perante Hindemith, fica sempre a impressão de que as suas obras desconhecem a sua índole crepuscular.

A obra do teórico, consumado pianista e inquietante compositor Ferruccio Busoni (1866-1924), italiano radicado em Berlim, situa-se entre as estéticas pós-romântica e contemporânea, mas com originalidade de linguagem. Já nos seus *Apontamentos para Uma Nova Estética da Música* (1907) comprovara a decadência do sistema tonal clássico baseado na escala diatônica e anunciou o reinado de uma espécie de pancromatismo. Admirador de Mozart e desiludido da tradição germânica, que considerou desviada do ideal musical (havia mais filosofia do que música), Busoni compôs uma série de obras que mostram um descobrimento gradual de um cosmos dramático estranho, sugestivo, mágico. A sua *Turandot,* de 1917, portanto anterior à de Puccini, desenvolve com prudência dramáticos esboços de ampliação da escala diatônica. *Arlecchino* (1917) é a grande tentativa de união do clássico e do romântico. Mas a sua grande obra é *Doktor Faust,* terminada pelo seu amigo Philipp Jarnack e que se estreou em 1925. A fonte é a lenda medieval de Fausto e o drama isabelino de Marlowe, não o de Goethe.

Os anos 20 foram testemunhas dos êxitos operáticos de um jovem chamado Erich Wolfgang Korngold (1897-1957). Os seus primeiros contributos para o teatro lírico, como *Violanta,* foram compostos antes dos 20 anos. A sua obra-prima no gênero, *Die tote Stadt* («A Cidade Morta») foi estreada em 1920, quanto o autor tinha apenas 23 anos. Nestas obras, nota-se um profundo conhecimento da técnica da tradição operática alemã (Wagner, Strauss) e do verismo italiano (Puccini), bem como uma grande imaginação dramática. A carreira de Korngold conheceu os seus maiores êxitos em Holly-



Giancarlo Costa

Textos de Carmina Burana, *poemas medievais reunidos no primeiro terço do século XIII, serviram a Carl Orff para a sua cantata cênica do mesmo nome. À direita, capa de uma edição desta obra.*

Na fotografia embaixo, Kurt Weill e sua mulher Lotte Lenya, na estréia de A Ópera dos Três Vinténs, *de Weill e Brecht. Lotte Lenya distinguiu-se na interpretação do papel de Jenny, na mesma ópera.*

Giancarlo Costa

Archiv für Kunst und Geschichte

wood como compositor de trilhas sonoras famosas (*Capitão Blood, Robin Hood,* etc,), o que o fez abandonar os seus projetos líricos ou para as salas de concerto.

O nazismo significou para a música, e naturalmente para a ópera, a imposição de uma estética oficial manipuladora, simples, triste e pobre. Os poucos músicos de algum talento que permaneceram no Reich sofreram essa imposição. Werner Egk (n. 1901), que alguns consideraram o compositor oficial da Alemanha nazi, escreveu óperas segundo estes critérios, como *Die Zauberzeige* («O Sinal Mágico»).

Carl Orff (1895-1982), nada mal visto pelos nazis, não foi apenas um compositor tradicional, como podem ter sido, cada um à sua maneira, Pfitzner ou Hindemith. Foi um autor que se situou deliberadamente à margem da tradição wagneriana, em defesa de uma simplicidade diatônica que nem sempre conduziu a resultados empobrecedores, como nos famosos *Carmina Burana.* O processo de simplificação e austeridade de Orff culminou, na ópera, em obras como *Antigonae* (1949), *Oedipus der Tyrann* («Édipo Tirano», 1959) e *Prometheus* (1968), ligadas a um trabalho de pesquisa sobre a linguagem musical que pode ter existido na Grécia clássica. Mas os antecedentes encontram-se tanto nas suas conhecidas cantatas cênicas como em duas obras muito anteriores, *Der Mond* («A Lua», 1939) e *Die Kluge* («A Moça Esperta», 1943). Nesta última, unanimemente considerada como a mais conseguida de Orff, a simplicidade melódica alia-se à primazia da percussão e à repetitividade de ritmos simples, além de a numerosos elementos da tradição *buffa. Die Kluge,* como tantas outras obras de Orff, desenrola-se num mundo fantástico de conto popular, que pretendeu ser uma sátira oculta contra a brutal arbitrariedade nazista da época.

A obra de Alexander von Zemlinsky (1871-1942), mestre e amigo de Schönberg, Webern e Berg e grande regente de orquestra, volta a ser objeto de apreço. Trata-se de um autor cujo universo sonoro procede diretamente das preocupações pós-wagnerianas e concretamente do mundo vienense do tempo de Mahler. *Sarema,* a sua primeira ópera, baseia-se num libreto em que colaborou ativamente o jovem Schönberg. *Es war einmal* («Era uma vez»), a segunda, foi estreada por Mahler em 1900. Diretor da Volksoper, de Viena, desde 1904, Zemlinsky estreou ali a *Salomé,* de Strauss, e deu a conhecer a sua *Kleider machen Leute* («O Hábito Faz o Monge», 1910). De 1911 a 1927, permaneceu à frente do Deutsches Theater, de Praga. São dessa época as breves e interessantes óperas de câmara *Eine florentinische Tragödie* («Uma Tragédia Florentina», 1916) e *Der Zwerg* («O Anão», 1922), ambas baseadas em Óscar Wilde. A sua última ópera, *Der Kreidekreis* («O Círculo de Giz», 1933), composta na sua fase berlinense (1927-1933), teve de ser estreada na Suíça.

A Alemanha não foi insensível ao apogeu do *jazz,* como demonstra a ópera de Ernst Krenek (n. 1910) *Jonny spielt auf,* estreada em 1927. Mas a irrupção do cunho comercial e popular viria por outro caminho. A personalidade de Bertolt Brecht foi decisiva para a inspiração de um tipo de música com elementos comuns da música comercial, da popular e da culta, numa tentativa de criar um espetáculo total. Brecht concebeu um teatro em que atuação, dança, canto e algo semelhante ao circo são dificilmente dissociáveis. Os compositores que colaboraram com ele foram Kurt Weill, Hanns Eisler e Paul Dessau. Discípulo de Busoni, Weill coincidiu com Brecht quando o seu caminho já estava esboçado e compôs, para textos deste, a música vital, simples e atraente de *Mahagonny* (1927) e *Die Dreigroschenoper* («A Ópera dos Três Vinténs», 1928). Eisler continuou esta colaboração com *Die Mutter* («A Mãe», 1930), baseada em Gorki, *Leben des*

Galilei («Galileo Galilei», 1938) e *Schweik na II Guerra Mundial* (1944). Brecht conheceu Dessau no exílio e a sua colaboração frutificou em algumas das mais importantes obras do «teatro épico» brechtiano. Duas destas obras, *Lúculo* e *Puntilla,* foram transformadas posteriormente em óperas em sentido estrito, com um tratamento dos velhos temas a meio caminho entre o classicismo e a lição vienense. Dessau é autor de outras óperas, como *Leôncio e Lena,* baseada em Büchner, *Lancelot* e *Einstein* com uma tenção política evidente. Até à sua morte, em 1979, Dessau, tal como Eisler, viveu na República Democrática Alemã.

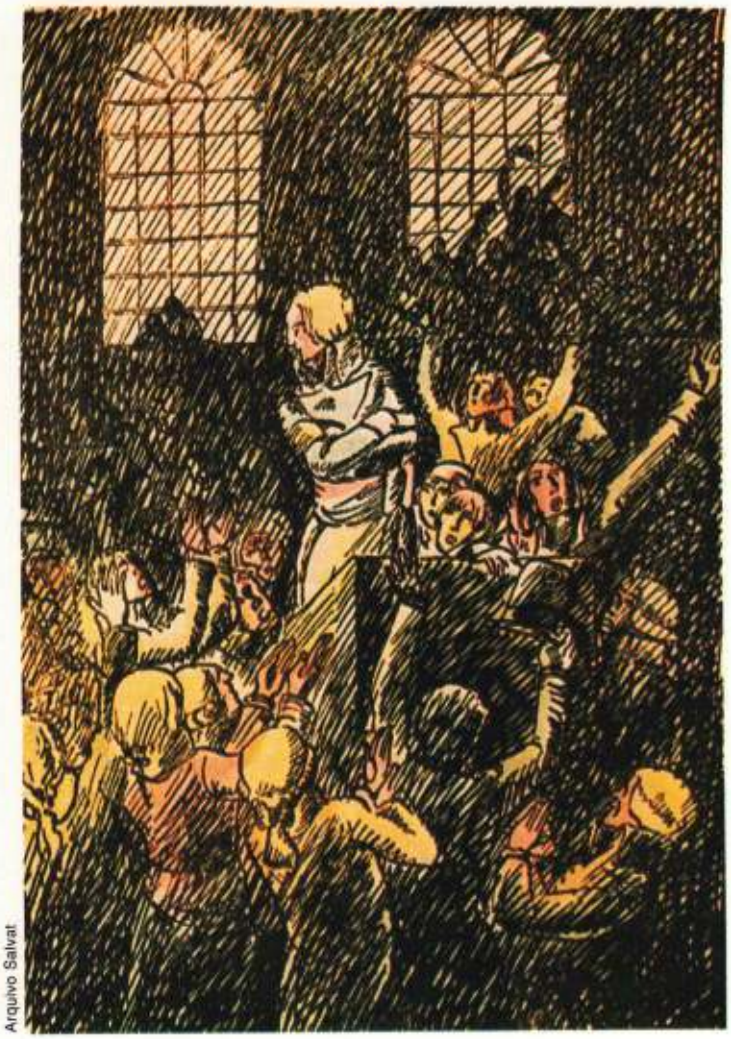
A ópera alemã atual

A mudança de sinal quase definitiva viria depois da II Guerra Mundial. Ainda vivia Richard Strauss quando o austríaco Gottfried von Einem (n. 1918) estreou *Dantons Tod* («A Morte de Danton», 1947), segundo Georg Büchner, obra de um poderoso dramatismo, desigual mas brilhante, de atonalidade não serial. O teatro e a voz são suportes habituais da criação de von Einem, como demonstram as suas óperas, bailados e ciclos de *lieder.* Outras óperas suas seguem aquele caminho, criando um estilo dramático próprio, muito original e discutido, com base em textos de reconhecida dificuldade: *Der Prozess* («O Processo», 1953), tirada de Kafka; *Der Zerrissene* (1964), texto do compositor Boris Blacher; *Der Besuch der alten Dame* («A Visita da Velha Senhora», 1969), de Dürrenmatt; *Kabale und Liebe* («Cabala e Amor», 1975), segundo a mesma obra de Schiller, que inspirou a *Luísa Miller* de Verdi. Em 1979, estreou *Jesu Hochzeit* («Boda de Jesus», 1979), *mysterienoper* com texto de Lotte Ingrisch.

Giselher Klebe (n. 1925) escreveu a sua primeira ópera, *Die Räuber* («Os Bandidos»), quando já era bem conhecido como compositor. A sua ópera mais conhecida é *Figaro lässt sich scheiden* («Divórcio de Fígaro», 1964), que, baseada numa narrativa de Odon von Orvath, adaptada livremente por Klebe, situa os inesquecíveis Fígaro, Susana, condes de Almaviva e Cherubino sob os efeitos da Revolução francesa. A obra é serial, lírica, uma sugestão da «herança do tempo», do perecível das coisas e da sua necessária transformação.

O operista alemão contemporâneo mais conhecido é Hans Werner Henze (n. 1926). A sua obra operática — desde *Boulevard Solitude* (1952) até *Wir erreichen den Fluss* («Chegamos ao Rio», 1976) — alterna com uma numerosa produção vocal de caráter dramatizante, destinada à sala de concertos. Ambas as manifestações se complementam e um estudo amplo da obra lírica de Henze deveria necessariamente tomá-las como um todo no itinerário criador deste músico. *Boulevard Solitude* evoca, num atonalismo livre paralelo ao de von Einem em *Dantons Tod,* mas com elementos extraídos da música comercial, as personagens de Manon Lescaut e do cavaleiro Des Grieux, num meio atual desprovido de romantismo, com a crueza e a brutalidade do romance e dos filmes negros. Em *König Hirsch* («O Rei Veado», 1956) utilizou, como Prokofief em *O Amor das Três Laranjas,* uma fábula de Gozzi para introduzir elementos da comédia italiana. É mais importante *Der Prinz von Homburg* («O Príncipe de Homburg», 1960), baseada no drama de Kleist, ópera que utiliza um serialismo muito particular. Através do lirismo de uma situação ambígua e sugestiva de sonho e realidade, a ópera traça uma feroz crítica ao militarismo alemão. Em *Der junge Lord* («O Jovem Lorde», 1965), Henze afasta-se já do atonalismo inicial que lhe deve ter sido ensinado pelo seu professor, René Leibowitz. A obra é uma exacerbação do grotesco implícito em outras produções do autor, uma sátira brutal que demonstra quão pouco Henze aprecia a sociedade em que lhe coube viver. Em dívida para com o bel-cantismo e, em geral, a tradição italiana — citou-se com razão o *Falstaff,* de Verdi —, *Der junge Lord* é uma amostra de revisão de elementos musicais clássicos com espírito contemporâneo.

É provável que as melhores óperas da área germânica na segunda metade do século sejam devidas a autores não habituais no gênero, como Bernd A. Zimmermann, autor de *Die Soldaten,* 1965, Aribert Reimann, que estreou *Lear* em 1978, e Friedrich Cerha, autor de *Baal,* representada em 1981. Só Reimann escreveu outra ópera, *Museline* (1969). ■



Arquivo Salvat

Em cima, cena de A Morte de Danton, *desenho de Stern para uma edição de 1917 do drama homônimo de Georg Büchner. Foi com base nesta obra que Gottfried von Einem compôs a sua ópera do mesmo nome, estreada em agosto de 1947.*

À esquerda, fotografia do prolífico e discutido compositor alemão Hans Werner Henze. O seu singular talento lírico granjeou-lhe grandes êxitos em todos os países onde as suas obras foram estreadas.

Capítulo 24

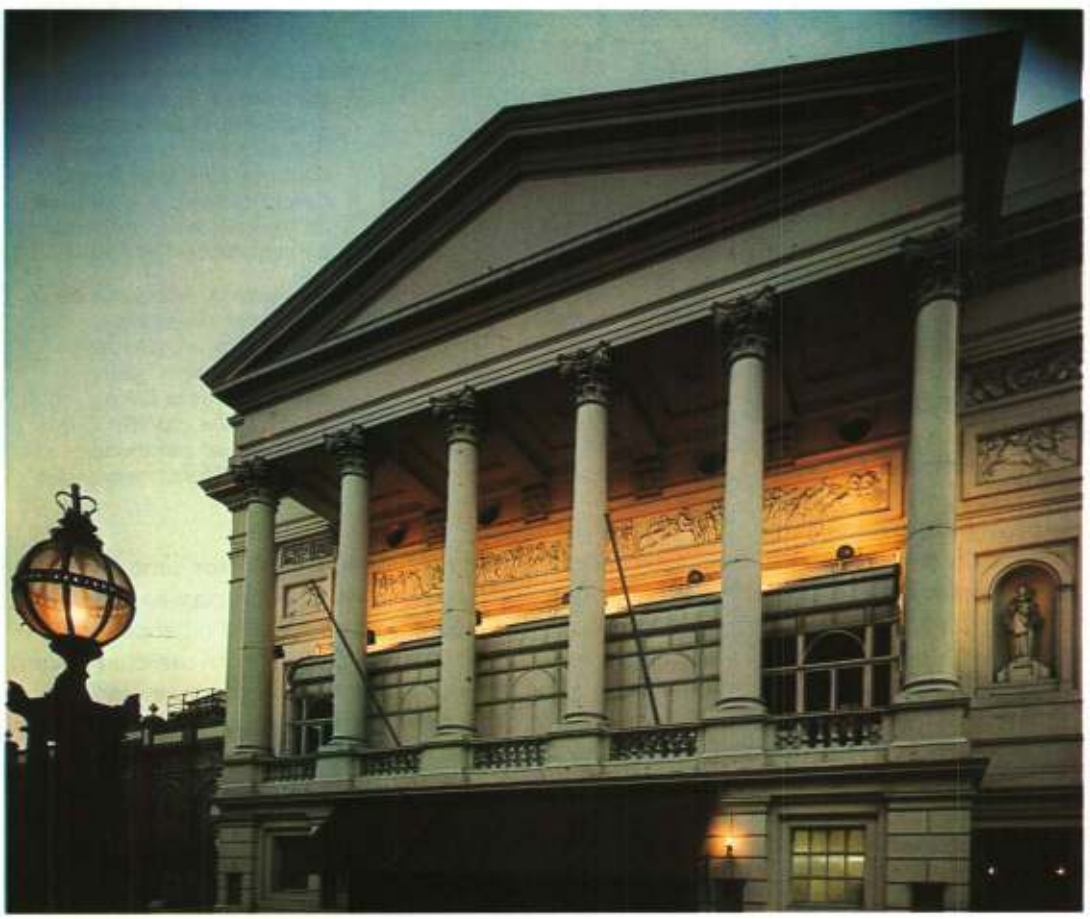
A ópera inglesa do século XX

A música inglesa viveu, durante muitos anos, num letargo de que só começou a sair, nos finais do século XIX, graças a compositores que, primeiro pelo caminho da canção e da música de câmara, depois pelo do oratório e, finalmente, pelo da música sinfônica, foram capazes de edificar uma linguagem sistemática sobre as bases dos seus antepassados. Costuma considerar-se Edward Elgar (1857-1934) como primeiro de uma longa série de criadores que, sempre sob a influência das velhas formas britânicas, mas em íntimo contato com as correntes românticas e pós-românticas e em ligação direta com os aromas wagnerianos e straussianos, proporcionaram um impulso decisivo a uma música verdadeiramente necessitada dele. É curioso, no entanto, que Elgar só escrevesse uma ópera, que aliás, não chegou a terminar, *The Spanish Lady* («A Dama Espanhola»), embora servisse uma série de temas cênicos com diversos tipos de música de cena. Por isso, pode dizer-se que o renascer da ópera inglesa foi ainda mais trabalhoso do que o de outros gêneros e que só dos anos 30 em diante adquiriu corpo, valor e dimensão. Haveria de ser o irlandês Charles Stanford (1853-1924) que, com *Shamus O'Brien,* lançaria a primeira pedra para a construção de uma ópera nacional que nem sequer em 1926, quando estreou *The Traveling Companion* («O Companheiro de Viagem»), se considerava que existisse verdadeiramente. E, na realidade, era difícil que os criadores nativos se dedicassem profusamente à elaboração de óperas, levando em conta as dificuldades materiais que se lhes deparavam. A primeira, fundamental, era a inexistência de uma instituição operática capaz de organizar um repertório permanente com as novas óperas nascidas nas Ilhas. Existiam, é claro, o Covent Garden e outros teatros londrinos, como o Drury Lane, mas eram dedicados à exibição de obras líricas estrangeiras.

Na luta empreendida desde os princípios do século XX para levar por diante uma ópera nacional, ressalta o enorme trabalho de apoio realizado a cabo por Thomas Beecham, que na altura começava a sua atividade como maestro e interviera na estréia da ópera *The Wreckers* («Os Destruidores»), de Ethel Smyth (1858-1944), que tanto nesta obra como em *The Boatswin's Mate* («O Segundo Contramestre», 1916), com clara influência do Romantismo alemão, conseguira dar cor local à sua música. A união destes elementos — sabor local e herança wagneriana — produz-se com normalidade

Embaixo, fachada do Covent Garden, sede da Royal Opera. Este edifício foi construído em 1858, embora neste mesmo local já tivessem existido outros dois teatros.

Divulgador da ópera na Grã-Bretanha desde 1910, Sir Thomas Beecham (1879-1961) fundou, em 1915, a Beecham Opera Society. Embaixo, o seu busto pelo iugoslavo Ivan Mestrovic.



Magnum/Zardoya

Tate Gallery, Londres/Arquivo Salvat

na maioria das criações que, desde essa época, vão surgindo no Reino Unido. Especialmente na obra de Joseph Holbrooke (1878-1958), autor de uma trilogia baseada em lendas célticas e, sobretudo, de Rutland Boughton (1878-1960), que chegou a estabelecer uma escola inglesa de música e drama wagnerianos centralizada na localidade de Glastonbury. Dentre as suas obras sobressai *The Immortal Hour* («A Hora Imortal»), também conhecida pelo título de *Fiona Mcleod* (1922).

Perante esta tendência wagneriana e perante também a *grand ópera,* surgiu uma concepção contrária: a ópera tipicamente inglesa de câmara; uma forma de reassumir os esquemas de Purcell e, sobretudo, os conteúdos nitidamente populares de *The Beggar's Opera* («A Ópera dos Mendigos»). Começaram então a escrever-se óperas breves para pequenos conjuntos, com intervenção de poucas vozes e instrumentos. A simplicidade imperava nestas obras, de procedência literária muito diversa, desde a cultura sânscrita — recorde-se *Savitri* (1916), de Gustav Holst — até às lendas populares, em que se baseia a primeira ópera de Ralph Vaughan Williams, *The Shepherds of the Delectable Mountains* («Os Pastores das Montanhas Deliciosas»).

Não se perdeu, de qualquer modo, o amor pela obra extensa, grande e acabada. Tanto Holst como Vaughan Williams mostraram o seu gosto por ela e conseguiram uma ou outra peça estimável. O primeiro com *The Perfect Fool* («O Louco Perfeito», 1923) e *At the Boar's Head* («Na Cabeça do Javali», 1925), que entretece diferentes episódios ligados à figura de Falstaff, baseados na obra de Henry. O segundo alcançou o zênite como compositor operático em *Riders to the Sea* («Cavaleiros em direção ao Mar», 1937), onde conseguiu a fusão ideal entre texto e música, coisa que anteriormente não alcançara com *Sir John in Love* («Sir John Apaixonado», 1929) ou *Hugh the Drover* («Hugo, o Criador de Gado», 1924). Nesta seção há que registar a singular figura de Frederick Delius (1862-1934), cuja música engloba e sintetiza influências norte-americanas, impressionistas francesas e alemãs. A sua ópera *Koanga,* composta nos finais do século XIX, resume as citadas influências num ambiente mágico, embora mais famosa seja talvez *A Village Romeo and Juliet* («Um Romeu e Julieta do Campo», 1907).

Teve importância decisiva para o desenvolvimento e lançamento da ópera nacional inglesa a reabertura, em 1931, do antigo teatro Sadler's Wells, cuja sede primitiva fora construída em 1765. Desde o princípio, tornou-se o lar exclusivo das companhias de ópera e bailado inglesas e o palco onde os compositores ingleses podiam dar a conhecer os seus frutos líricos. Em 1968, a companhia mudou-se para o Teatro Coliseum.

Apogeu da ópera contemporânea inglesa: Britten

A 7 de junho de 1945, a companhia do Sadler's Wells estreou, em Londres, *Peter Grimes,* ópera em três atos de Benjamin Britten. Intervinham o soprano Joan Cross e o tenor Peter Pears; dirigia Reginald Goodall. Foi um acontecimento que assinalou a consolidação definitiva da ópera inglesa contemporânea e revelou a eminente figura de um compositor sabedor e refinado. Britten não era um principiante quando compôs *Peter Grimes.* Havia já criado a opereta *Paul Bunyan,* em 1941, e abordara o palco, com música de cena, em 1937. Possuía, por outro lado, uma notável experiência no cultivo de outros gêneros e compusera também um grande número de canções. Mas o que o deu a conhecer em todo o Mundo foi *Peter Grimes,* que apresentava já, bem patentes, as constantes que iam alimentar o seu teatro musical. Músico muito inspirado, com domínio em todos os gêneros, Britten deu, sem dúvida, o melhor de si próprio nas obras em que a voz humana era protagonista e nas quais, de uma forma ou de outra, germinava uma tensão dramática de fundo ou esvoaçava uma idéia poética básica.

Britten, uma personalidade independente

Britten, não se deve esquecer, nasceu num país que, por diversas circunstâncias, ficou um pouco à margem das grandes mudanças evolutivas produzidas na música européia a partir do último quartel do século XIX. Em Inglaterra confluiriam, nos finais deste século e princípios do século XX, influências diversas que seriam utilizadas, combinadas com os valores da música popular britânica, por compositores como Elgar, que banhava a sua música num pós-romantismo de última hora, ou Vaughan Williams, que bebeu muito diretamente no seu folclore e tendeu para o emprego de esquemas impressionistas.

Em Britten, homem inteligente, receptivo, filho do seu tempo e, sobretudo, do seu país, podem encontrar-se também estas influências. Concretizando, e independentemente da validade das suas concepções e da maneira como soube resolvê-las, podem citar-se alguns nomes que influíram po-

A imagem apresentada embaixo pertence a uma montagem de Koanga, *em 1972. A ópera, de Frederick Delius, narra a trágica história de um príncipe africano e de sua apaixonada, escravos no Mississípi. Terminada em 1897, estreou-se no Stadttheater de Elberfeld, em março de 1904, com texto traduzido do inglês para alemão pelo compositor e sua mulher.*

Zoe Dominic/Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

derosamente nele. Em primeiro lugar, Purcell, cujas estruturas formais, sabiamente modificadas, utilizou com freqüência; depois Stravinsky, a quem foi buscar os seus esquemas rítmicos iniciais, e Mahler, cujo lirismo, colorido orquestral e refinada tímbrica sempre o cativaram. Alguns autores, como Machlis, referem, também, uma influência de Alban Berg, no que respeita a fatores expressionistas.

Do que não restam dúvida é que Britten soube sistematizar essa influências e ligá-las com a tradição do seu país, a cujo acervo popular só deitou mão ocasionalmente e de forma muito estilizada. Estudaremos agora, brevemente, as características do seu estilo operístico.

A base literária de Britten

Britten teve sempre um grande cuidado ao escolher os textos para as suas obras. Um homem culto como ele desejava sempre que o fundamento ideológico e a estrutura literária dos seus textos tivessem unidade. A inspiração chegava-lhe assim mais facilmente. Numa rápida revisão das suas obras, comprovamos que utilizou fontes literárias tão importantes como Shakespeare *(O Sonho de Uma Noite de Verão),* Henry James (*The Turn of the Screw* e *Owen Wingrave*), Thomas Mann *(Morte em Veneza),* Guy de Maupassant *(Albert Herring),* Hermann Melvielle *(Billy Budd)* e George Crabbe *(Peter Grimes).*

Benjamin Britten (retrato à esquerda) foi a máxima figura da geração de músicos britânicos que alcançaram a fama depois da II Guerra Mundial.

Embaixo, montagem de Albert Herring, *em 1962. Esta ópera cômica de Britten foi estreada com grande êxito em Glyndebourne, em 1947.*

Zoe Dominic/Arquivo Salvat

Museu de Arte Moderna, Madrid/Arquivo Salvat

A Violação de Lucrécia, *ópera de câmara de Britten, narra a lenda, relatada já por Tito Lívio, segundo a qual a violação da fiel Lucrécia e o seu suicídio determinaram o fim da monarquia em Roma e a expulsão dos Tarquínios. Em cima,* A morte de Lucrécia, *obra do espanhol Eduardo Rosales.*

Mas há um tema que está subjacente à maioria das óperas de Britten: o do confronto entre o indivíduo e uma sociedade que lhe é hostil. É o que acontece em *Peter Grimes,* onde o protagonista, atormentado pelas dúvidas e pela consciência culpada, perseguido pelos habitantes do povoado, acaba por se suicidar; em *Albert Herring,* em que se conta, em tom de farsa, a pequena história de um jovem virtuoso, que é eleito «Rei de Maio»; em *Bily Budd,* que trata de um problema de consciência através da história do desventurado marinheiro que é executado por lhe ser aplicado um código absurdo; em *The Turn of the Screw,* onde a professora enfrenta desconhecidas forças sobrenaturais. É curioso referir, como faz George Martin, a profunda religiosidade de Britten e a maneira como este sentimento se reflete na maior parte das suas óperas: *Billy Budd, A Violação de Lucrécia, Owen Wingrave,* etc., e nas suas chamadas «parábolas», obras breves produzidas nos anos 60: *Curlew River* («Rio Curlew»), *The Prodigal Son* («O Filho Pródigo»), etc.

A escrita vocal em Britten

Britten, que, como vimos, deu grande importância ao tema, procurou sempre apresentar o texto da forma mais clara possível, para que fosse entendido fonética e semanticamente. Daí que tentasse sempre um tratamento vocal da máxima pureza, em que a linha de canto emergisse em primeiro plano e se tornasse presente a todo o momento. Pode dizer-se, por isso, que Britten é, acima de tudo, um músico «vocal», para quem a voz foi sempre o instrumento mais próprio para traduzir o intraduzível, o mais adequado para expressar os mais diversos sentimentos. E é curioso referir aqui as coincidências entre Britten e Mussorgski: intuição teatral, eficácia, atenção à prosódia e às possibilidades musicais da língua, estabelecimento de um canto contínuo e todo o tipo de processos arcaicos e modernos. Este cuidado com a linha vocal faz de Britten um extraordinário compositor para os cantores, que encontram sempre nela uma disposição de acentos e uma linha dentro da qual podem expressar com fluidez o texto. Britten gostava de escrever sobretudo para as vozes de soprano e de tenor. É conhecida a sua amizade com Peter Pears. Para ele pensou a parte principal da maioria das suas óperas. E o tenor inglês — voz muito peculiar, lírica, efusiva, capaz de expressar os maiores contrastes dramáticos — soube interpretar da melhor maneira as intenções do compositor.

Estrutura formal nas óperas de Britten

Britten não era partidário daquilo que, depois de Wagner, se denominou «melodia contínua» ou «melodia infinita». Preferia fazer claras divisões entre os diferentes números das suas óperas, planificadas de uma maneira muitro tradicional: árias, duetos, tercetos, conjuntos, etc. Para ele, a existência destes números ou seqüências conservava a emoção

Zoe Dominic/Arquivo Salvat

Sir Michael Tippett, autor *da ópera* O Degelo, *só conseguiu um reconhecimento significativo por parte do público britânico aos 40 anos. Desde então, foi considerado como uma das figuras mais originais da música deste século. O seu uso rítmico da linguagem, a sua complexa harmonia tonal e uma ótica pessoalíssima perante os problemas do seu tempo valeram-lhe esta consideração. À esquerda, cena de uma representação de* O Degelo, *no Covent Garden.*

de uma situação dramática em momentos escolhidos. Não hesitava, por outro lado, em utilizar todo o tipo de artifícios e processos clássicos, como o cânone ou a fuga. Conseguia muitas vezes, a partir deles, estabelecer a necessária distância entre o que poderia denominar-se emoção e a sublimação para que a sua arte tendia. Neste sentido, pode falar-se de Britten como de um compositor que planificava, como se se tratasse de traçar um guião cinematográfico, as suas óperas, que eram organizadas a partir de fatores expressivos, orquestrais e até simbólicos. A melodia era uma conseqüência lógica e necessária dessas concepções.

Em muitas ocasiões, umas por imperativo das circunstâncias (econômicas na maioria dos casos), outras por necessidades expressivas, Britten partiu de um aligeiramento das estruturas e aplicou uma eficaz austeridade. Recordemos, por exemplo, *A Violação de Lucrécia,* ópera que se seguiu a *Peter Grimes* e que, ao contrário desta, concebida como uma autêntica grande ópera, seguiu um esquema de câmara. Partindo de um libreto de Ronald Duncan, baseado na obra teatral de André Obey, Britten compôs dois atos utilizando um pequeno grupo de solistas — dois deles, tenor e soprano, são os componentes do coro — e 17 instrumentos (flauta, flauta baixa, flautim, oboé, corne-inglês, clarinete, clarinete baixo, fagote, trompa, dois violinos, violeta, violoncelo, contrabaixo, harpa, percussão e piano).

É também pequena a orquestra utilizada em *Albert Herring,* onde ao lado das diversas vozes solistas — um elenco bastante numeroso — se situam 15 instrumentos e percussão. Não há coro. A escrita, tanto vocal como orquestral, é muito refinada, cheia de achados, frases breves e apontamentos de humor. Há quem tenha relacionado a estrutura desta ópera com *Così fan tutte,* de Mozart. Com ela, como com *A Violação de Lucrécia,* Britten proporcionou material ao English Opera Group, pequena companhia criada em torno dele. As duas obras seguintes, uma segunda versão de *The Beggar's Opera,* de John Gay e Christopher Pepusch, e *The Little Sweep* («O Pequeno Limpa-Chaminés», 1948), procuram também a pequena formação. *The Little Sweep* é, na realidade, a segunda parte de *Let's Make an Opera* («Façamos Uma Ópera»), onde se assiste, com a participação do público e do elemento infantil, à preparação de uma representação. É também uma ópera de câmara — após duas obras de maior fôlego como *Billy Budd* (1951) e *Gloriana* (1953) — *The Turn of the Screw* («A Volta do Parafuso»), escrita para 7 solistas (entre os quais duas crianças) e 18 instrumentos com 13 executantes. Nesta obra, estreada na Bienal de Veneza de 1954, as sutilezas do compositor alcançaram o mais elevado grau, inclusive com emprego de uma série dodecafônica. Encontramos igualmente um grande refinamento orquestral, ainda que em obra de maior amplitude, em *A Midsummer Night Dream* («O Sonho de Uma Noite de Verão»), estreada no Festival de Aldeburgh, em 1960. O libreto, extraído de Shakespeare, é do próprio Britten e de Peter Pears.

Ao lado de óperas conhecidas como «parábolas religiosas» — *O Dilúvio de Noé, Rio Curlew, O Filho Pródigo* e *A Fogueira Ardente* —, devem situar-se as suas duas últimas óperas: *Owen Wingrave* (1971), uma encomenda da televisão britânica na qual se põem importantes conflitos sociais, políticos e religiosos na história de uma família, e *Morte em Veneza,* estreada em Aldeburgh, em 1973, e que narra, de acordo

com o texto de Thomas Mann, as dúvidas, o processo de decomposição e a morte de um escritor. O drama que Britten conta com grande convicção, com libreto de Myfanwy Piper — também autor de *The Turn of the Screw* — é o de todo o artista que envelhece e toma consciência da impossibilidade de alcançar o ideal perseguido. O compositor fez aqui uso de uma espécie de recitativo declamado, num monólogo contínuo em cuja construção tem um papel importantíssimo o tenor protagonista (Peter Pears, no dia da estréia). Embora, também desta vez, apareçam diversas passagens dodecafônicas, o que é certo é que a música de Britten é fundamentalmente tonal e se serve dos métodos harmônicos tradicionais. Como elemento original, atua um bailado em que as relações do jovem Tadzio — o objeto do desejo do escritor — com os seus amigos e família adquirem a forma estilizada dos jogos da antiga Grécia.

Quando Britten faleceu em Aldeburgh, em 1976, acalentava um ambicioso projeto operático: pôr em música *Ana Karenina*, de Tolstoi.

O eclectismo de Tippett

Sir Michael Tippett (n. 1905) foi freqüentemente associado a Britten e inclusive até ele próprio não deixou de reconhecer os seus pontos de contacto com aquele — Purcell, Stravinsky. Contudo, são muito mais importantes os aspectos que os separam. A linguagem de Tippett é mais complexa, sobretudo ritmicamente, do que a do seu compatriota; a forma como utiliza o contraponto e os ricos efeitos polifônicos convertem-no numa espécie de clássico do nosso tempo e a sua linha melódica é, por vezes, muito ornamentada. Serve-se de tudo isso numa linguagem musical potente e fluida, fortemente emocional, para tentar temas nascidos de uma preocupação intelectual profunda pelos problemas do nosso tempo. Isso valeu-lhe numerosas críticas e um certo distanciamento da parte do público.

Na sua primeira ópera, *The Midsummer Marriage* («Casamento Estival»), estreada no Covent Garden a 27 de janeiro de 1955, procurou, por meio de uma exótica mistura de estilo e forma, apresentar uma visão da vida e da sociedade. Nela se descreve o caminho que há-de levar à feliz união das duas partes da personalidade, corpo e alma, inconsciente e consciente. Em *The Knot Garden* («O Jardim Emaranhado»), estreada igualmente no Covent Garden, a 2 de dezembro de 1970, Tippett, embora a partir de concepções diferentes, remontou às idéias que revelara na sua primeira ópera. A sua concepção dramática deve muito, como o próprio autor reconhece, a Tchekof e a Bernard Shaw. Concepção mais realista, extraída de um texto que aproxima a história da lenda, como *A Ilíada*, foi a do compositor na ópera *King Priam* («O Rei Príamo»), estreada a 29 de maio de 1962. Para se ajustar a certos fatos concretos, Tippett reconheceu que teve de aprender a conter-se e a estilizar a sua linguagem orquestral, «de modo que uma única voz pudesse cantar, em inglês, num tom heróico, sobre o fundo de uma trombeta».

Na sua última ópera, *The Ice Break* («O Degelo», 1977), Tippett alcançou um alto grau de violência, conseqüência da acumulação de preocupações e da necessidade de as plasmar numa obra lírica que recolhe em boa medida muitas experiências pessoais do autor, que na ação submete um grupo de pessoas a uma situação limite (o caso do homem que, após muitos anos na prisão, regressa ao lar, onde encontra um filho que não o conhece e uma esposa que estabeleceu outras relações). □

Obras representativas

Capítulo 25

«Peter Grimes», de Benjamin Britten

Peter Grimes foi estreada no Sadler's Wells de Londres, a 7 de junho de 1945. A idéia da obra surgiu no compositor em 1941, quando leu na Califórnia, num número da revista *The Listener*, um artigo de E. M. Forster sobre o poeta George Crabbe. A nostalgia que Britten sentia do seu país e concretamente da sua terra natal, Suffolk, fez que se fixasse especialmente no poema intitulado *The Borough* («O Povoado»).

O músico e o seu inseparável companheiro, o tenor Peter Pears, esperavam arranjar um barco que os levasse de novo para Inglaterra.

Foi então que Sergei Kussevitzki, na altura titular da Sinfônica de Boston, lhe pediu uma ópera. Chegado a Inglaterra em 1942, o músico, após a recusa do ocupado Christopher Isherwood, encomendou o libreto a Montagu Slater. O texto, fruto de contínuas conversas entre literato e compositor, foi escrito em 1943.

Em julho de 1944, iniciava-se a partitura musical, que ficaria terminada em fevereiro de 1945.

O próprio Britten revela os propósitos que o levaram a pôr em música o poema de Crabbe: «Ao escrever *Peter Grimes*, quis expressar os rigores da luta perpétua mantida pelos homens e mulheres que dependem do mar.»

E, em seguida, Britten expunha claramente a sua filosofia operística, que haveria de servir não só para *Peter Grimes* mas também para outras obras posteriores: «São os problemas de estrutura geral e de forma que me interessam sobretudo. Por isso, decidi rejeitar a teoria wagneriana dos 'temas', substituindo-a pela construção clássica de motivos separados, que cristalizam e retêm a emoção do drama em momentos dados. Um dos meus principais objetivos é tentar devolver à musicalidade da língua inglesa o brilho, a liberdade e a vitalidade de que esteve completamente desprovida desde a morte de Purcell.» O compositor britânico era partidário não da utilização de uma prosódia eqüivalente à da linguagem falada, mas sim de escolher livremente, consoante os casos, as palavras que necessitavam de uma articulação mais prolongada do que num discurso ou conversa normal.

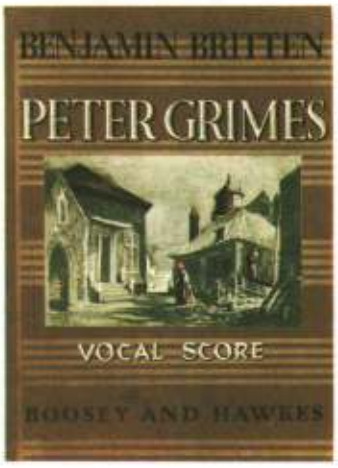
O povo, que era protagonista em *Boris Godunof*, é-o também em *Peter Grimes;* nesta, é o povoado, praticamente todos os seus habitantes, que marca o acontecer dos fatos e que influi decisivamente no comportamento do indivíduo, do hesitante Peter. A este respeito, é curiosa a metamorfose que a personagem sofre desde as proposições iniciais do poema de Crabbe até às previstas por Slater e Britten. No poema original, Grimes é, numa expressão criada por Machlis, um «rufia sádico». Na ópera, adquire uma maior riqueza, maior contraste e em suma, é mais humano. Persegue o amor — o de Ellen, o das crianças, o de todo o povoado —, mas o seu orgulho impede-o de o aceitar.

Trava uma luta constante não só com a sociedade, que lhe é hostil, mas também consigo próprio.

Tudo isso faz que o Grimes de Slater adquira uma certa auréola de herói, numa estranha mistura com características de vilão, o que lhe proporciona uma tensão e uma ambiguidade muito peculiares e definidoras da ópera.

Como, de certo modo era de esperar, a única solução que Grimes encontra no final é o suicídio.

O excêntrico marinheiro é acusado, no princípio da ação, da morte de um aprendiz que o acompanhava no seu barco de pesca, mas não há provas. O povoado, as suas principais personagens, perfeitamente definidos pela linguagem literária e musical, receiam-no, com a exceção de Ellen e do capitão Balstrode. Após diversas alternativas, em que o



Giancarlo Costa

Zoe Dominic/Arquivo Salvat

Peter Grimes *foi a segunda ópera de Benjamin Britten e a que, ao mesmo tempo que lhe deu fama, determinou o renascimento da ópera britânica e uma espécie de relançamento da música inglesa. A cena da direita corresponde a uma montagem desta ópera, a mais representada do autor, realizada pelo Covent Garden, em 1975. Em cima, capa de uma das numerosas edições de* Peter Grimes.

povo é o protagonista, e um confronto bastante violento entre Ellen e Grimes, sobrevém a catástrofe: o novo aprendiz do pescador cai pela escarpa que rodeia a cabana.

Peter é novamente acusado e vê-se empurrado para o suicídio pelos habitantes do povoado. Nunca se chega a averiguar realmente o seu grau de culpa. O que, isso sim, fica claro é que muitas vezes não consegue reprimir o seu temperamento violento, que o leva a bater nos rapazes.

Tanto Slater como Britten souberam aproveitar a oportunidade que se lhes oferecia, não só a descrição íntima da personagem por meio de numerosos monólogos de surpreendente profundidade, mas também a variedade de situações, a rápida sucessão de motivos que a ação exterior oferecia, com a intervenção dos habitantes componentes do povoado. Dois mundos, o interior e o exterior, que se opõem ao longo de toda a obra e que aparecem por vezes cruamente pintados, com uma linguagem dotada de grande vigor.

A estrutura formal da obra — que neste caso se identifica plenamente com a dramática — foi muito trabalhada pelo libretista e pelo compositor. Está dividida em três atos, que estabelecem claramente três grandes arcos sonoros que vão conduzindo, de maneira paulatina e progressiva, à libertação dramática particular e ao desenlace fatal.

Cada ato divide-se em dois quadros. Os do primeiro são «Uma rua para o mar» e «Interior de O Javali»; os do segundo, de novo «Uma rua para o mar» e «A cabana de Grimes»; os do terceiro, «Em frente da sala da assembléia» e «À beira do mar».

Esta configuração é precedida por um breve Prólogo que decorre no interior da assembléia onde Peter Grimes está sendo julgado e completa-se com seis interlúdios que antecedem pontualmente cada quadro e que evitam os entreatos e desempenham um papel unificador, já que repassam o que aconteceu ou antecipam o que há-de suceder.

O Interlúdio I, *Lento e tranquilo,* em ritmo 2/2, descreve o amanhecer de um dia no povoado de marinheiros.

O Interlúdio II, «Tempestade», e um *Presto con fuoco,* também em 2/2, com importante intervenção de trombones, trombetas e coro.

No Interlúdio III, «Manhã de Domingo», igualmente em 2/2, encontramos, num brilhante *Allegro spiritoso,* ecos da cena da coroação de *Boris* na descrição de uma bela manhã de Domingo, animada pelo repicar dos sinos da igreja.

É magnífico o Interlúdio IV, uma passacalhe em 4/4, *Andante moderato,* que trabalha habilmente um motivo de sete notas relacionado com a frase de Peter *«And God... have mercy upon me!»* («E que Deus tenha piedade de mim!»).

O Interlúdio V é o «luar», *Andante,* em 2/2, de nítido caráter impressionista.

Um *Lento* em 4/4, constitui o Interlúdio VI, intensa peça de fantasia que descreve os remorsos de Peter, com reminiscências da música anterior.

A variedade da escrita de Britten, a forma como adapta e utiliza processos não precisamente novos, a sua imaginação, a sua cor, constituem a base de uma ópera que, desde o princípio ao fim, não esmorece dramática e musicalmente.

Nela encontramos desde ecos de Verdi *(Falstaff),* no começo *scherzante* do Prólogo, até imagens sonoras muito próprias de Chostakovitch (Interlúdio I, onde encontramos ainda assim a marca de Nielsen).

É curioso o desenvolvimento do Interlúdio III, onde, com a modificação do tema da oração, se constrói uma frase, de traços algo orientais, que bate ritmicamente, uma e outra vez, produzindo uma poderosa tensão dramática.

A fuga a seis vozes no quadro de «O Javali» demonstra a maneira como Britten podia servir-se de formas tradicionais, para cujo desenvolvimento possuía uma indubitável habilidade.

Os números mais ou menos «fechados» — árias geralmente curtas, duetos, conjuntos, tercetos, etc. — aparecem unidos por livres recitativos em que a intervenção orquestral é básica e em que as combinações instrumentais, muitas vezes a solo, vão apontando e sublinhando a ação interior e exterior com mestria.

Evidentemente, a escrita da parte do protagonista, a de Peter Grimes, possui uma grande força e levanta dificuldades por vezes muito árduas de superar. Foi, sem dúvida, pensada para uma voz como a de Peter Pears.

Pode dizer-se que *Peter Grimes,* com todas as suas contradições, com a variedade da sua linguagem, com a originalidade da sua escrita — muitas vezes de costas voltadas para outras realidades mais progressistas do seu tempo —, constitui uma experiência extraordinária e uma obra-chave na evolução do gênero operático no nosso século. ■

Capítulo 26

A ópera norte-americana do século XX

Se bem que não possa afirmar-se que exista uma autêntica escola operística nos Estados Unidos, tão-pouco podemos falar deste país como de um lugar sem ópera. Há nele uma vida operática autóctone de certa regularidade, ocasionalmente de nível e com freqüência muito original. Os verdadeiros começos da criação norte-americana para a cena lírica situam-se em 1933, ano da estréia da primeira ópera nacional, *Four Saints in Three Acts* («Quatro Santos em Três Atos»), produto da colaboração entre Gertrude Stein e o compositor Virgil Thomson. *Four Saints,* estreada em 1928 por cantores negros que interpretavam os diversos desdobramentos das personagens, recorre, numa *collage,* às técnicas do conto de fadas, das vidas de santos, de elementos musicais afro-americanos, do coral protestante e outros, numa estrutura originalíssima.

Na colaboração operática seguinte entre Gertrude Stein e Thomson, *The Mother of Us All* («A Mãe de Todos Nós», 1947), a figura da sufragista Susan B. Anthony, lendária heroína da conquista dos direitos femininos nos Estados Unidos, serve para apresentar um fresco nada historicista das grandes personagens e da música americana do século XIX. Dois narradores, Gertrude S. e Virgil T., réplicas da libretista e do compositor, servem de introdutores ou distanciadores (no sentido brechtiano), em relação às visões cênicas, que nunca podem ser consideradas narração em sentido estrito. O recitativo *cantabile,* a música folclórica, a festa e o baile populares são elementos integrantes desta obra-prima, onde aparecem personagens históricas como John Adams, Daniel Webster ou Ulysses Grant. A obra dá uma idéia da árdua luta da mulher norte-americana na conquista dos seus direitos, perante a incompreensão dos pais da pátria, cegos quanto a este aspecto da batalha pela plenitude democrática.

Em 1935, dois anos antes da sua morte, George Gershwin estreou a sua grande obra-prima, a ópera *Porgy and Bess.* Uma das lendas acerca de Gershwin é que foi um compositor que integrou o *jazz* e a música culta, o que só por vezes é exato. Na realidade, Gershwin tentou uma música autenticamente americana partindo de pressupostos muito ingênuos, no tempo em que colhia êxitos como autor de canções e comédias musicais milionárias. *Porgy and Bess,* baseada numa novela de DuBose Heyward, possui um libreto deste autor e do irmão de Gershwin, Ira (falecido em 1983). O popular está tratado nesta obra com mais autenticidade do que em outras produções do autor e é reflexo de pesquisas no terreno que Gershwin e Heyward efetuaram na Carolina do Sul, em busca do cotidiano das suas personagens. Ao popular une-se o realismo do retrato de uma coletividade de negros com abundantes elementos de marginalização (os brancos que aparecem na obra, hostis e estranhos, *falam* mas *não cantam*), numa panorâmica, não isenta de pinturesco, de u meio perigoso, difícil, familiarizado com a morte, onde s brevivem os mais duros, onde o inválido e romântico Por tem de recorrer ao assassínio para conservar o amor de Bes onde uma tempestade leva à morte alguns trabalhadores d lugar. Muitos temas desta obra tornaram-se famosos, com a canção de embalar *«Summertime»,* o coral *«It ain't neces sarily so»,* a canção de Porgy *«I got plenty o'nuttin»,* o spiritual *«In the promise lan'»,* etc.

Four Saints e *Porgy and Bess* são, cada uma à sua maneira, um produto operático autenticamente americano, o primeiro mais árduo do que o segundo, mas ambos de escassa continuidade na sua acepção operática autêntica. Os anos 30 foram o começo daquilo a que alguns chamariam a tomada de consciência do povo americano acerca de si próprio e que não é senão o início da popularização maciça da idéia de que os Estados Unidos são o país verdadeiramente democrático, onde a liberdade é um fato e não uma aspiração longínqua. É o aspecto autocomplacente do «sonho americano» que, inevitavelmente, atingiu a criação operística nacional. É esse o caso da breve ópera *The Devil and Daniel Webster* («O Diabo e D. W.»), de Douglas Moore, baseada numa narrativa de Stephen Vincent Benet e estreada em 1939. A narrativa é uma versão literária de um conto popular que relata a prosperidade do agricultor Jabez Stone, de New Hamphsire, depois de vender a alma ao diabo. O famoso Daniel Webster defenderá a pobre alma transviada num discurso memorá-

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Em cima, Dorothy Dandridge e Sidney Poitier numa cena de Porgy and Bess, *versão cinematográfica da obra de Gershwin realizada por Otto Preminger em 1958.*

Ao lado, Giancarlo Menotti, compositor americano nascido em Itália. Nas suas obras, sintetizou a herança operática italiana com o gosto popular americano.

Arquivo Salvat

O exotismo dos temas latino-americanos seduziu o compositor norte-americano Robert Sessions que, entre 1941 e 1963, compôs a segunda das suas óperas, Moctezuma, *estreada em Berlim Oeste e 1964. O seu tema é a conquista do México por Hernán Cortés. Em cima, figura heráldica que simboliza a unidade do império azteca na época de Moctezuma.*

vel, que conclui com uma visão: «Homens livres que passeiam e falam sob uma estrela livre. Deus salve os Estados Unidos e os homens que fizeram livre esta nação!». O júri, composto por uma série de traidores históricos, não tem outro remédio senão dar razão a Webster. A música tende para o recitativo prosódico e o melodismo popular. Moore é também autor de outras óperas, entre as quais sobressai *The Ballad of Baby Doe* («A Balada de Baby Doe», 1956).

Os exilados

Como última referência aos anos 30, há que assinalar que foi neste período que começou a carreira do italiano naturalizado americano Giancarlo Menotti com *Amelia al ballo* («Amélia vai ao Baile», 1937) e *The Old Maid and the Thief* («A Velha Criada e o Ladrão», 1939). Contudo, o seu nome só se consagrou com *The Medium* («A Médium», 1946). Com Menotti, encontramo-nos perante um dos nomes mais desconcertantes da cena lírica contemporânea. Herdeiro da ópera italiana, é inegável o seu talento como homem de teatro e também o seu oportunismo estético, que consiste em transplantar formas e modos pertencentes ao passado e apresentá-los a um público complacente e pouco escrupuloso mediante o consabido disfarce de um certo vanguardismo. A música dramática de Menotti deu lugar a obras de efeito (*The Medium, The Saint of Bleecker Street,* 1954), a curiosas óperas-bufas (*Amelia, The Telephone,* 1947), à alta comédia de intriga (*The Consul,* 1950), a uma ou outra experiência feliz em meios não cênicos (como *Amahl and the Night Visitors,* 1951, para televisão). São posteriores *Maria Golovin* (1958), *Socorro, os Globolinks!* (1968), que aproveita a aura da ficção científica, e *Tamu-Tamu* (1974), de pretenso exotismo indonésio. Como terra de asilo, os Estados Unidos foram palco de obras compostas por autores chegados ali e mais ou menos habituados ao meio americano. Kurt Weill compôs algumas das suas mais brilhantes obras nos Estados Unidos (*Down in the Valley,* com música popular americana, 1948). A obra mais conhecida de um exilado é *The Rake's Progress* (1951), de Igor Stravinsky, com a qual culmina o longo período «neoclássico» deste compositor.

A outra face da moeda

Em poucos anos estrearam-se duas obras com um considerável sentido crítico, nas quais se evidencia o outro lado do sonho americano, aquele que não tende para a auto-apologia mas sim para a efetiva defesa das liberdades. Trata-se de *Susannah* (1955), de Carlisle Floyd, com libreto do autor, e *The Crucible* («O Crisol», 1961), de Robert Ward, tirada da obra de Arthur Miller *As Bruxas de Salém.* A primeira aborda um caso de pressão social e intolerância num meio camponês atual e a segunda é uma parábola sobre a caça às bruxas, aproveitando um certo episódio de processos obscurantistas no Massachusetts, em 1692. Ambas as obras abandonam todo o folclorismo para se ficarem numa musicalidade dramática e tensa, onde melodia e prosódia alternam com naturalidade e eficácia.

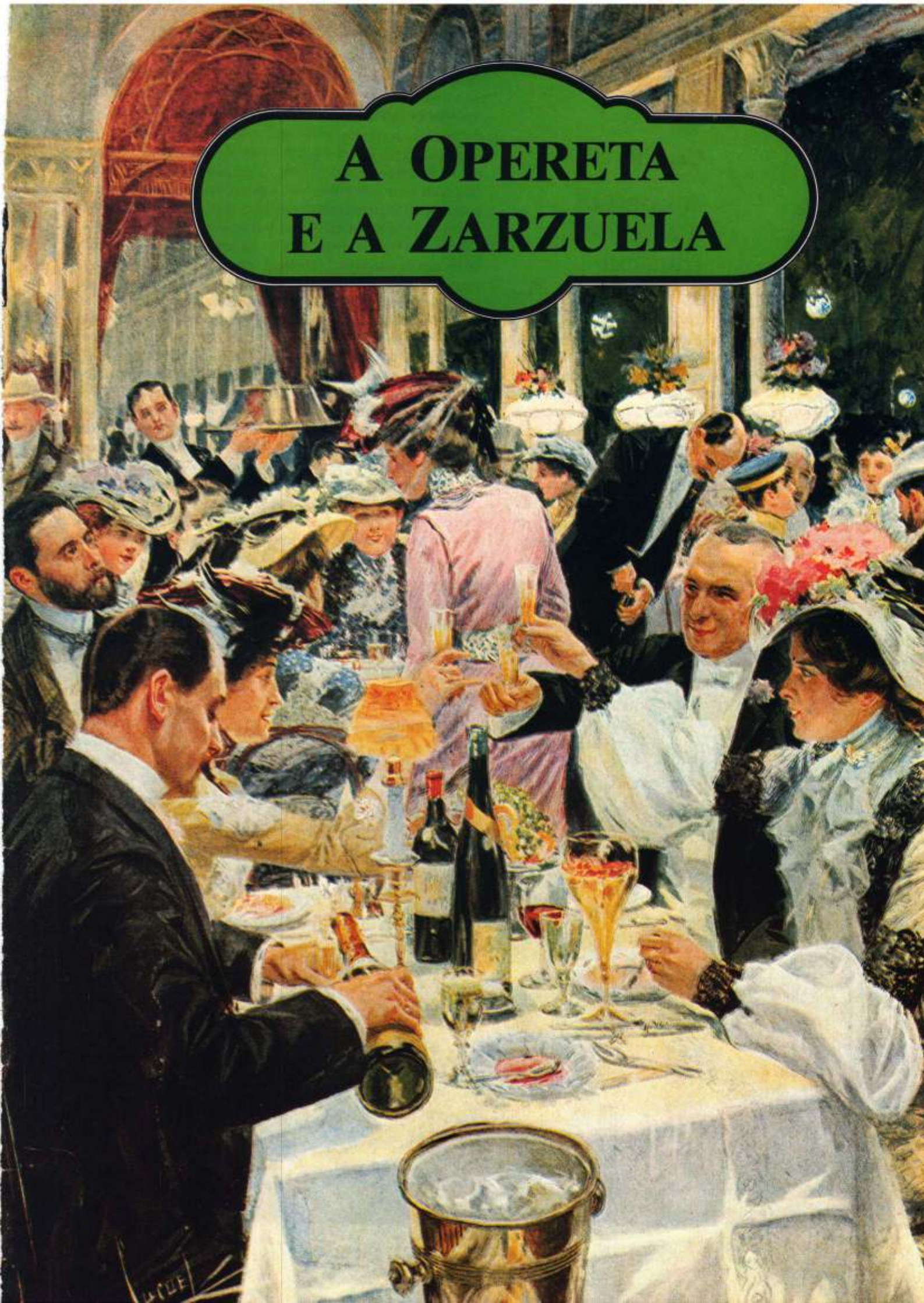
Eventualmente, autores consagrados em outras formas musicais sentiram a tentação da ópera. É o caso de Samuel Barber com a ópera *Vanessa* (1958), melodrama escrito pelo eficaz Menotti; de Roger Sessions, com *Moctezuma,* ou de Lukas Foss, com *The Jumping Frog* («A Rã Saltadora»). Hugo Weisgall, compositor serial e, por isso, de lógicas tendências expressionistas, é autor de óperas baseadas em textos clássicos: *Seis Personalidades à Procura de Um Autor* (Pirandello, 1956), *A Mais Forte* (Strindberg, 1952), *Atália* (Racine, 1964).

Nos anos 70, foi descoberta uma obra de Scott Joplin, o «rei do *ragtime*», que poderia ter exercido uma influência benéfica se tivesse sido estreada a seu tempo (Joplin faleceu em 1917): *Treemonisha,* autêntica ópera negra mais do que ópera *rag,* cheia de alegria festiva e dramatismo *naïf,* escrita numa época em que o *jazz* ainda não existia. O seu descobrimento deve-se ao ativo compositor Gunther Schuller.

Uma magnífica ópera que ainda espera a sua estréia integral num palco é *Wuthering Heights* («O Monte dos Vendavais»), do compositor especializado em música de cinema Bernard Herrmann escrita entre 1940 e 1952. A obra é difícil, longa e plena de efeitos vocais e instrumentais. O sentido dramático que Herrmann demonstrou em partituras como as dos filmes *O Mundo a Seus Pés, Vertigem* ou *Psico* desenvolve-se aqui com mais força e sutileza, dando uma tradução riquíssima do romance de Emily Brontë. ■

Archiv für Kunst und Geschichte

A Opereta e a Zarzuela



Capítulo 27

A opereta e a comédia musical

Assim como para a ópera não estão fixados com precisão os pormenores do nascimento, também sua irmã mais nova, a opereta dilui em fontes diversas as circunstâncias da sua origem e evolução; citam-se, entre seus antecedentes, o *vaudeville* e a *opéra comique* de França, o *singspiel* alemão e os *intermezzi* italianos. Se tivéssemos de caracterizar a opereta, diríamos que consta de um argumento que vai do divertido ao sentimental e em torno do qual se associam uma música atraente e viva, um diálogo engenhoso e danças e canções contagiantes, tudo isso montado com um brilho esplendoroso. Poderia dizer-se que tais palavras valem também para a zarzuela; assim sucede quanto ao «esquema», «esqueleto», linhas-mestras. Mas as diferenças entre os dois gêneros tornam-se patentes quando se comparam as obras mais representativas de cada um. *La del soto del parral* ou *La rosa del azafrán,* modelos de zarzuelas, são muito diferentes, por exemplo, de *A Viúva Alegre* ou de *A Princesa das Xardas,* operetas claramente definidas. O ambiente rural das primeiras, com seus números muitas vezes inspirados no folclore popular, contrastam com os aristocráticos salões e as embaixadas das segundas, com seus bailados e suas valsas. Um conhecido intérprete disse que, se naquelas pode haver vinho tinto, ainda que seja do melhor, nestas há champanhe; e se naquelas se vestem trajes de bombazina, nestas fraques e uniformes. Mas a coisa não é tão simples quando a linha divisória dos dois gêneros se esfuma e comparamos, por exemplo, *Doña Francisquita* e *El rey que rabió* com *A Hospedaria do Cavalo Branco* e *A Condessa Maritza.* Salvo a localização dos ambientes, as diferenças são aqui mais dificilmente detectáveis. Notemos, por outro lado, que numerosos autores espanhóis, quer músicos quer libretistas, não se mostraram favoráveis a denominar suas obras com o termo de «zarzuela», batizando-as como comédia musical — é o que acontece com *El caserío, Luisa Fernanda* ou a citada *Doña Francisquita* — e até como operetas — *Molinos de viento, Benamor, La generala.* De uma maneira ou de outra, zarzuelas e comédias líricas, operetas e comédias musicais são fruto de uma mesma árvore, ainda que seus sabores difiram.

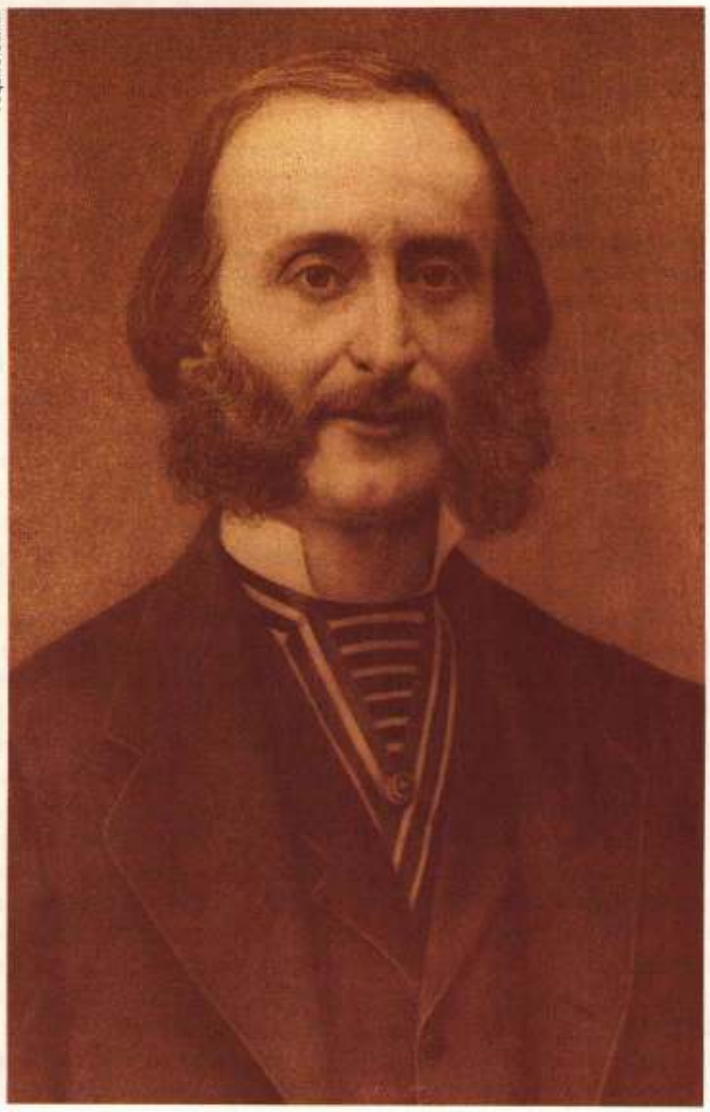
Cingindo-nos à opereta, a classificação mais repetida é a que distingue entre opereta francesa, opereta vienense e comédia musical.

Opereta francesa

O francês Hervé —pseudônimo de Florimond Ronger— é considerado por muitos como o verdadeiro fundador da opereta. Organista da capela dum manicômio de Bicêtre, Hervé chegou a representar neste estabelecimento sua obra *L'ours et le pachá* («O Urso e o Paxá»), interpretada por loucos. Há quem a tome como o ponto de arranque do gênero, enquanto outros atribuem essa honra a *Don Quichotte et Sancho Pança*, que ele apresentou, com Josef Kelm, na Ópera de Paris, cinco anos depois (1848); mas suas múltiplas *musiquettes* e peças burlescas e sarcásticas nasceram depois de 1854 e foram escritas para o seu pequeno teatro Folies Concertantes, que dirigiu com notável êxito. Da sua longa série criadora (mais de meia centena de operetas, além de alguns bailados e da sinfonia heróica *La Guerre des Ashantis*), recordam-se especialmente *Mam'zelle Nitouche*, bem como *L'oeil crevé, La femme à papa, Le petit Faust* e *Mam'zelle Gavroche*. Nascido em Houdain, perto de Arras, em 1825, Hervé faleceu em Paris, no final do século XIX (1892).

Mas, apesar de Hervé e dos seus defensores, quando se quer procurar um autêntico pai da opereta, surge um nome: o de Jacques Offenbach. Nascido em Colônia, em 1819, filho do cantor de sinagoga Isaac Juda Eberecht, Offenbach escolheu nome e sobrenomes de acordo com sua vocação francesa, pois em breve se mudou para Paris, onde medrou e criou raízes e onde preencheu com sua personalidade e sua obra os anos frenéticos e volúveis do Segundo Império. Regente da orquestra do Teatro Francês e depois dos Bouffes Parisiens, para os quais compôs numerosas peças, estreou com grande eco, em 1858, *Orphée aux enfers* («Orfeu nos Infernos»), perante o escândalo de acadêmicos e puristas: «miserável profanador», chamou-lhe então Jules Janin (recordemos o prestígio da personagem mitológica, que, desde Johann Christian Bach até Liszt, passando por Haydn e Gluck, fora abordada musicalmente), mas nada disso perturbou o mestre, que acrescentou à sua primeira realização muitas outras: *La Belle Hélène* («A Bela Helena», 1864), *Barbe-bleue* («Barba Azul», 1866), *La Vie Parisienne* («A Vida Parisiense», 1866) e *La Grande Duchesse de Gérolstein* («A Grã-Duquesa de Gérolstein», 1867). Este último ano, o da Exposição, fechou a época que Offenbach espelhou e fustigou nas suas obras, que somam quase uma centena. Os ambiciosos militares, os orgulhosos aristocratas, os oportunistas de todo o tipo que pululavam em torno de Napoleão III, têm sua réplica nesta música trocista, cheia de vitalidade, despudorada e fulgurante, que se cinge aos acerados libretos de Henri Meilhac e Ludovic Halévy e que divertia mais do que irritava aqueles que criticava. Os êxitos parisienses de Offen-

National Gallery, Londres/Arquivo Salvat



Arquivo Salvat

A opereta foi concebida para deleite da burguesia e da nobreza brilhante e decadente do século XIX. Isto refletia-se nos argumentos e na música, alegre e elegante, das obras de maior êxito, a cuja estréia assistiam damas e cavalheiros da alta sociedade, exibindo suas mais esplendorosas galas. À esquerda: Música nas Tulherias, *quadro de Manet, que evoca uma reunião musical da aristocracia parisiense nos tempos do Segundo Império. Embaixo: retrato de Hervé, um dos fundadores do género. À esquerda: Jacques Offenbach, autor de algumas das mais célebres operetas.*

BBC Hulton Picture Library

bach diminuíram consideravelmente depois da guerra de 1870. Mas Offenbach, após um longo processo de esclarecimento, insólito nele, travou uma luta reivindicadora com sua última criação, a fim de a rematar: *Les Contes d'Hoffmann,* ópera semi-séria com libreto de Michel Carré e Jules Barbier, que não chegou a ver representada, mas deixou terminada. O músico faleceu a 4 de outubro de 1880 e, meses depois, instrumentada por Ernest Guiraud, a obra foi estreada na Ópera Cômica. A música de Offenbach, mais hábil do que substancial, engloba numerosas páginas brilhantemente rítmicas e melódicas. Além dos títulos citados, devem mencionar-se ainda *Robinson Crusoë, La Périchole* e *Le Mariage aux Lanternes.*

«Artista de estilo inconfundível», resume um tratadista, Offenbach foi para a opereta o que Rossini foi para a ópera-bufa. A hábil maneira como soube enriquecer o pouco que restava da velha ópera-bufa, ou seja, as *ariettes* e os bem formados conjuntos, mediante novos números de dança, conferiu esse estilo característico ao gênero por ele criado. Foi nas valsas de Offenbach que se inspiraram, sem dúvida, as de Johann Strauss, e suas polcas, *chansons* e *couplets* apresentam-se-nos transbordantes desse típico *sprint* parisiense, enquanto seus *galopes* e *cancans* são um verdadeiro e esplêndido alarde de vitalidade e de brio. Em alguns dos seus retratos de personagens, Offenbach mostra-se possuidor de uma delicadeza quase mozartiana, como demonstram, por exemplo, a cena da carta de *A Vida Parisiense* e a elegante e bela canção do Príncipe, de *Arcadia.*

Orfeu nos Infernos, saborosa paródia da antiga fábula, concebida originalmente em dois atos e quatro quadros, narra as infidelidades de Eurídice, que se deixa cortejar por Aristeu (Plutão), enquanto se entrega ao seu amante, John Styx, perante a indiferença de Orfeu, seu marido. Até Júpiter entra no jogo amatório, para o que não hesita em converter-se em mosca. Quando Eurídice morre, Orfeu vai ao Inferno resgatá-la das mãos de Plutão, o que não consegue visto Júpiter o impedir com diversos ardis; desse modo, a esposa infiel volta para a sua corte de admiradores com indissimulado regozijo. Nem todos foram detratores, quando da estréia da obra. «Orfeu arrastou num torvelinho frenético toda a nossa geração», escreveu Francisco Sarcey. E Groviez, apesar de reconhecer a «fátua ingenuidade» das árias de Styx e como «a sublime idiotice acompanha continuamente a mais surpreendente fantasia», sentenciou que Offenbach nunca apresentara uma obra mais completa. Polêmicas à parte, ninguém nega que, mesmo nas suas operetas mais frívolas, Offenbach introduziu verdadeiras pérolas musicais. Do minueto de *Orfeu* chegou a dizer-se que é dos mais belos que se escreveram. *Barba Azul,* em três atos e quatro quadros, afasta-se da conhecida história de Perrault, embora conserve como personagem central esse marido empenhado em mudar constantemente de mulher, para o que se serve do químico Popolani, a fim de desposar Floretta, a jovem filha do rei. Mas o seu plano falha, porque Popolani, que afinal só narcotizou as cinco esposas repudiadas, revela o seu artifício e Barba Azul tem de ficar com Boulotte, enquanto o rei procura maridos para as cinco «ressuscitadas» e casa Floretta com o pajem Zafiro, seu apaixonado. *A Bela Helena* alcançou, em Paris, as setecentas representações. Dividida em três atos, os dois primeiros desenrolam-se em Esparta e o terceiro em Nauplia. Páris, disfarçado de pastor, de escravo e de grande áugure de Vênus, consegue, após jocosas peripécias, raptar Helena, enganando os reis argivos. Calcas, Menelau,

Edimedia

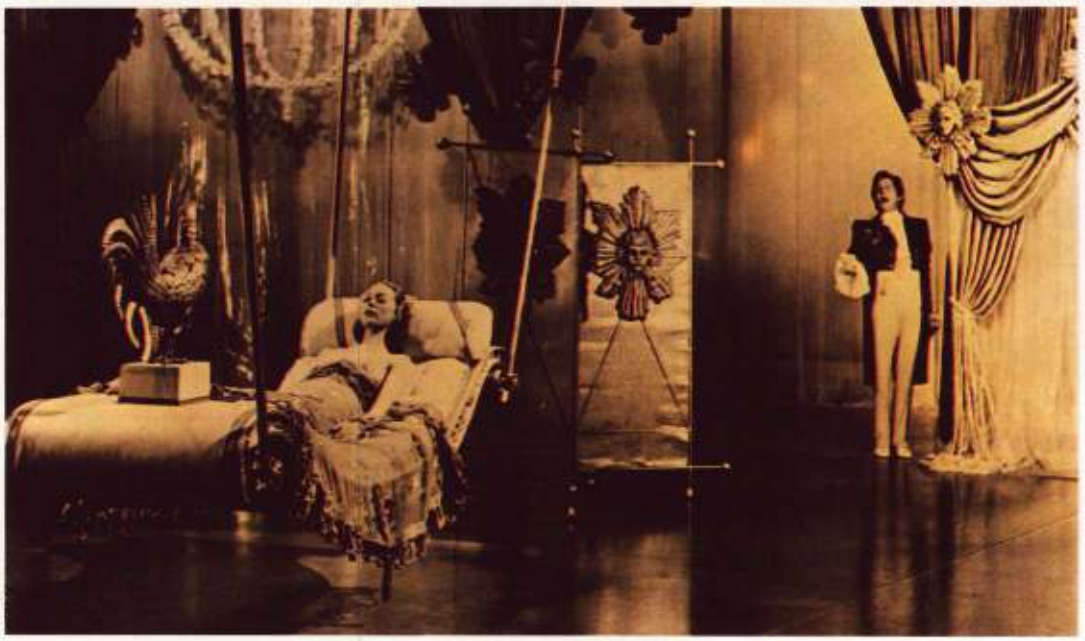
O binômio Meilhac-Halévy ocupa um brilhante lugar na história da música de teatro graças ao magnífico libreto da ópera Carmen. *Contudo, dedicaram-se mais ao campo da opereta, gênero para o qual criaram obras clássicas. Uma delas é* A Vida Parisiense, *de Offenbach. Em cima: cartaz de J. Chéret que anuncia uma representação da célebre opereta na Paris de 1886.*

Agamémnon e Aquiles são, entre outras, as personagens que dão réplica ao par protagonista. Para Rognoni, esta obra, mais do que uma paródia do mundo homérico, é-o «do *classicismo* amaneirado que, encurralado pelo primeiro Romantismo, renascia então com o Parnasianismo» e constitui «uma das expressões mais típicas do Segundo Império, divertido e despreocupado». Conta-se que, depois da primeira representação, o público cantarolava com entusiasmo o motivo do «cortejo do rei», que parodiava simplesmente o terceto de *Guilherme Tell,* ópera de Rossini estreada, precisamente em Paris, sete lustros antes. Mas estas «profanações» não preocupavam Offenbach nem a sua numerosa legião de fiéis.

Finalmente, *A Grã-Duquesa de Gérolstein,* estruturada em quatro atos, desenvolve a sua ação no primeiro terço do século XVIII e num país alemão. A jovem grã-duquesa, noiva do príncipe Paulo, nomeia seu general e favorito um simples soldado, Fritz, apaixonado pela camponesa Wanda. Mas as coisas no palácio não correm bem a Fritz, que acaba por ser despromovido, enquanto a grã-duquesa decide casar com seu príncipe. Apesar de a inspiração musical de Offenbach não ter estado aqui à altura das suas peças anteriores, a opereta triunfou dentro e fora de França. Estreada, como já dissemos, no ano da Exposição, a obra levou um historiador da época a escrever, confuso perante o seu êxito: «Se a cronologia qui-

Giancarlo Costa

Giancarlo Costa



Vendrell

O espírito frívolo e alegre da alta sociedade francesa do Segundo Império foi esplendidamente captado nas operetas do alemão Jacques Offenbach. Músico de cintilante expressividade, suas obras conservam um grande encanto e poder de sedução. A única tentativa deste compositor da grand ópera *foi* Os Contos de Hoffmann, *peça que permaneceu em todos os repertórios. Em cima, à esquerda: desenho para o traje de Cora Pearl no papel de Cupido em* Orfeu nos Infernos. *Em cima, à direita: figurino para uma das personagens de* A Bela Helena. *Embaixo, uma cena do filme* Os Contos de Hoffmann, *com Moira Shearer como protagonista.*

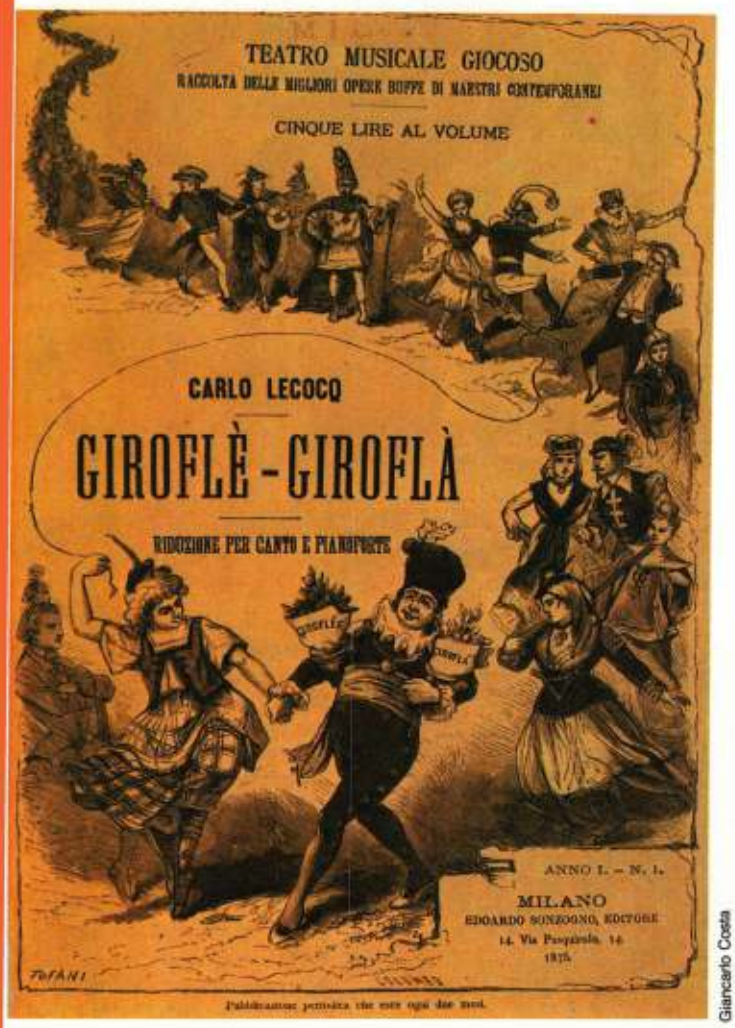
sesse fazer seu dever, escreveria que em 1867 houve em Paris uma exposição memorável e que as cinco partes do mundo afluíram ao bulevar de Montmartre para aplaudir a diva das Variétés. Também os soberanos vão ao minúsculo teatro de opereta. O imperador e a imperatriz querem admirar *A Grã-Duquesa;* o príncipe de Gales sobe e volta a subir ao palco para obsequiar Hortense Schneider, a intérprete predileta de Offenbach; o czar telegrafa de Colônia para reservar um camarote nas Variétés para a noite da sua chegada; Bismarck e Moltke divertem-se muito com a sátira às cortes alemãs» (embora também se tenha escrito que *A Grã-Duquesa* contribuíra graciosamente para o desastre francês de 1870).

Alexandre Charles Lecocq (1832-1918), discípulo de François Bazin e Jacques Halévy, iniciou a sua carreira musical com *Le Docteur Miracle,* escrita em colaboração com Bizet; mas só em 1868 conquistaria o êxito com a opereta *Fleur de thé* («Flor de Chá»), êxito ratificado pouco depois por *Giroflé-Giroflá,* a que se seguiram, *Le Jour et la Nuit* («O Dia e a

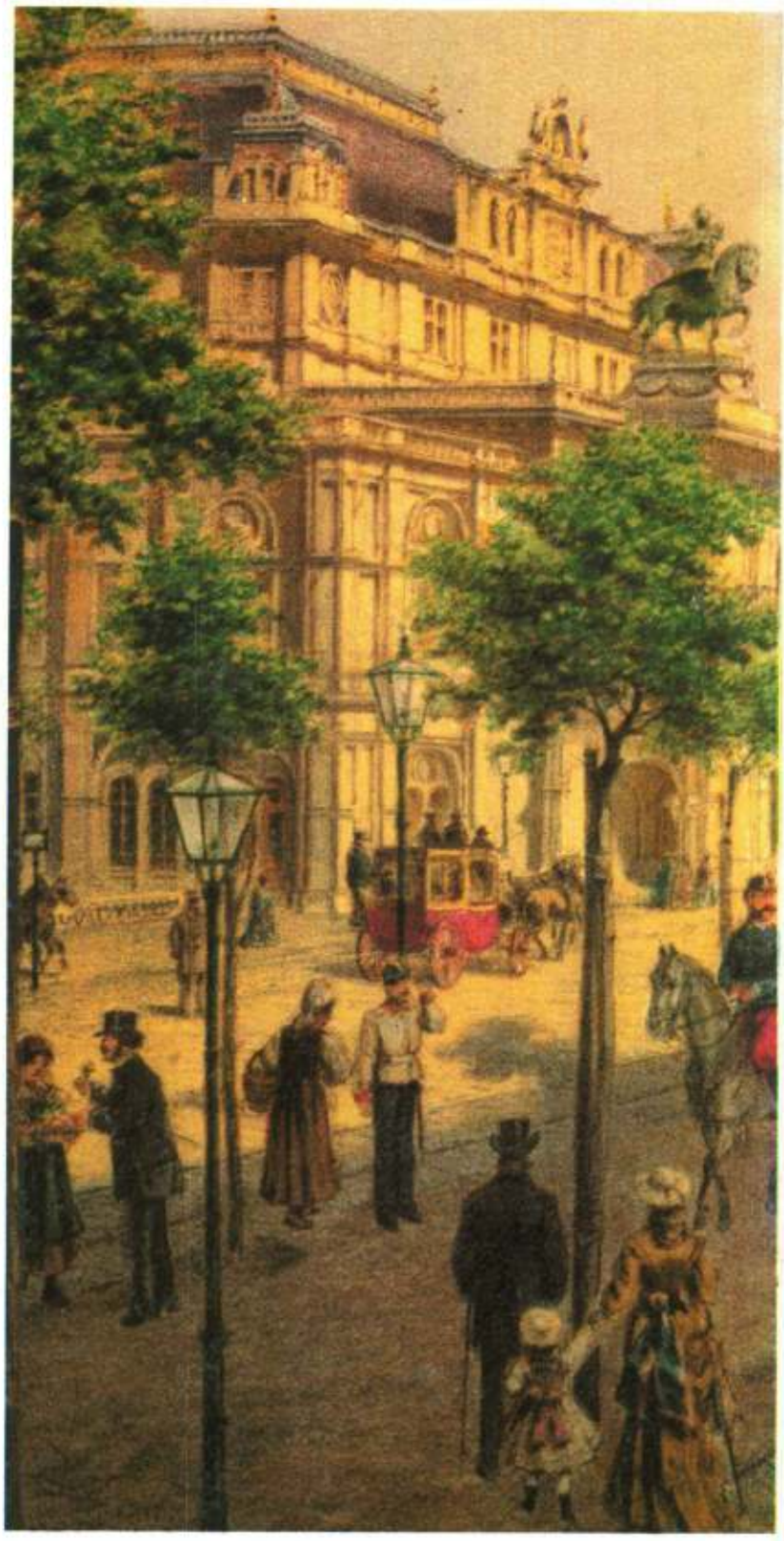
Noite»), *L'Oiseau bleu* («O Pássaro Azul»), *Ali-Baba*, *Le Cygne* («O Cisne») e *La fille de Madame Angot* («A Filha de Madame Angot»), sua obra mais famosa. Menos engenhoso do que Offenbach, mas mais esmerado na escrita musical, Lecocq compôs ainda bailados, peças de piano e música religiosa.

A Filha de Madame Angot, estreada em Bruxelas em 1872, percorreria imediatamente muitas cidades européias, alcançando em Paris as duas mil representações. Esta obra narra os amores da florista Clairette com o cantor Ange Pitou, libertino que a abandona pela famosa atriz Mademoiselle Lange. Após muitos contratempos, que até a fazem ir parar à cadeia, Clairette acaba por casar com o honrado cabeleireiro Pomponnet.

Dois anos depois da anterior, estreava-se também em Bruxelas *Giroflé-Giroflá*, que seguidamente passaria para os palcos parisienses. Ópera-opereta em três atos, disse-se que contém «algumas das páginas mais bem escritas por Lecocq, documentos vivos de um gosto e de uma moda que dominou em Paris e na Europa durante meio século.» Passada em Espanha, em meados do século XIII, ou seja, no tempo das cruzadas, conta a peripécia amorosa de duas gêmeas, Giroflé e Giroflá, filhas de D. Bolero de Alcaraz, prometidas, respectivamente, do banqueiro Marrasquino e do guerreiro mouro Murzuk. Na cerimónia nupcial da primeira, os piratas raptam Giroflá. Temendo as iras de Murzuk, D. Bolero, com a aquiescência de Marrasquino, substitui a filha raptada e faz que Giroflé case com Murzuk e celebre, portanto, sua



Giancarlo Costa

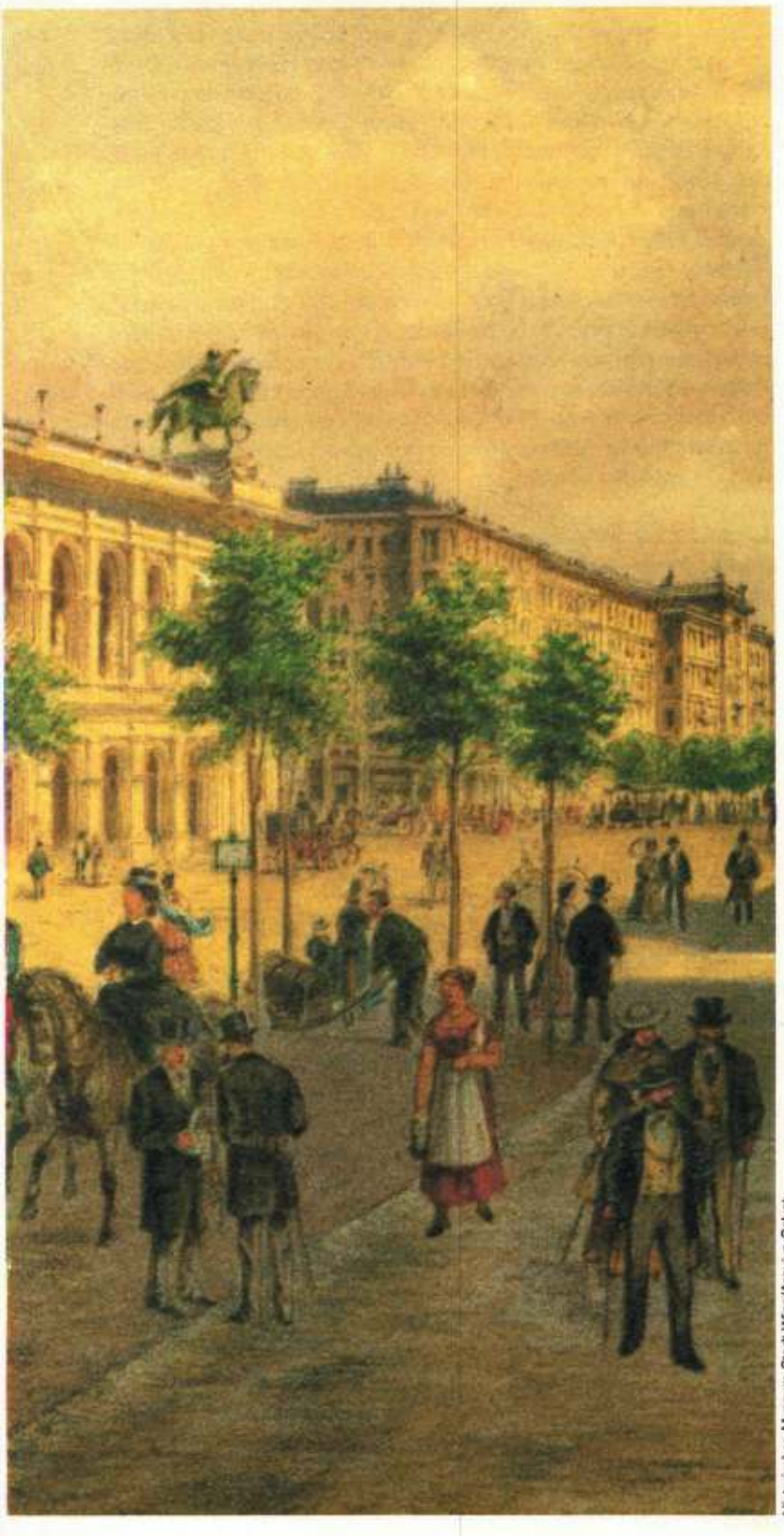


Em cima: capa de uma adaptação para canto e piano de Giroflé-Giroflá, *opereta de Charles Lecocq. Este longevo autor foi amigo de Saint-Saëns e de Bizet, em colaboração com o qual chegou a trabalhar. Suas operetas tiveram, naquela época, um êxito que não se revelou duradouro.*

Numa Europa afetada por violentas transformações, a aristocracia vienense parecia viver numa ilha de elegância e segurança, enquanto dançava e ria com a burbulhante música de Strauss e Lehár. À direita: o Opernring de Viena, segundo um quadro do pintor Franz Alt (1821-1914).

segunda noite de núpcias. As coisas arranjar-se-ão com o regresso de Giroflá, resgatada aos piratas pelo almirante Matamoros.

Outros dois franceses dignos de menção são o lionês Edmond Audran (1840-1901), fácil e alegre, autor de *La Mascotte* («A Mascote») e *La Pouppée* («A Boneca), e o parisiense Robert Planquette (1848-1903), compositor dedicado principalmente à música ligeira, cuja obra *Les cloches de Corneville* («Os Sinos de Corneville»), escrita aos 29 anos, teve ressonância internacional.



Historisches Museum Stadt Wien/Arquivo Salvat

Nascimento da opereta vienense e alemã

Os êxitos franceses de Offenbach passaram em breve para os teatros vienenses, onde um mestre de capela, Franz von Suppé, os repetiu. Dálmata, nascido em Split, no mesmo ano que Offenbach (1819), e mais italiano do que alemão, Von Suppé, de quem se conta que tinha a casa cheia de caveiras e esqueletos e que dormia num caixão, deu, no entanto, às suas obras, muito consistentes na estrutura, uma vitalidade e uma alegria que o popularizaram rapidamente. Com a triunfal estréia de *Das Pensionat* («O Internato»), em um ato, Suppé criou a opereta vienense, que consolidou com *Die schöne Galathea* («A Bela Galatéia»). Seguiram-se, entre outras, *Leichte Kavallerie* («Cavalaria Ligeira»), *Banditenstreiche* («Os Bandidos») e *Boccaccio,* esta última em 1879. A sua inspiração gerou mais de duzentas obras, um quarto das quais são operetas, em que conseguiu fundir a profundidade alemã com a graça italiana. (Parente de Donizetti, von Suppé iniciou sua formação musical em Itália e, até, durante um certo tempo, chegou a dar lições de italiano para subsistir. Disse-se que, quando, após a morte de seu pai, funcionário do estado de origem belga, se mudou com a mãe para a capital austríaca, se tornou um perfeito vienense; mas, na realidade, nunca chegou a dominar por completo o alemão.) «Amante da boa cozinha e desprovido de qualquer ambição», sua excentricidade tornou-se afabilidade, e, quando a agulha do êxito deixou de apontar na sua direção para se voltar para Strauss, *o Jovem,* Suppé não se alterou. Faleceu em Viena, na primavera de 1895. Sua abertura de *Dichter und Bauer* («Poeta e Camponês») mantém-se nos repertórios. Dividida em três atos, estreou-se em Viena, em 1846. Sua personagem principal é o poeta Fernando Rümer, que, abandonado por Hermínia, se retira para a hospedaria de uma povoação rural, onde espera encontrar solidão e consolo. Mas aí conhece Lina, filha do hospedeiro e noiva do rústico Conrado, e pretende conquistá-la. Entretanto, Hermínia, desejosa de se reconciliar com Fernando, vai à sua procura, seguida por um velho cavalheiro que aspira a que lhe dê a sua mão. O final será feliz para os apaixonados, pois Fernando e Hermínia acabam por se unir, tal como Conrado e Lina, enquanto o cavalheiro encontrará o amor nos braços de uma antiga amante.

Boccaccio, também em três atos, foi apresentada em Viena, em 1879, quando Suppé fazia 60 anos. Nela, os libretistas, Zell e Genée, recriaram a vida boêmia e libertina do famoso autor do *Decameron* e dos seus festivos amigos na Florença do século XIV. Damas estabalhoadas e confiantes maridos enganados compõem um friso «de agradável invenção melódica e elegante feitura», no qual sobressai, juntamente com a do protagonista, a figura de Fiammetta. Comentando esta obra, Colacicchi disse que a música «explora tão habilmente as situações cômicas como as sentimentais» e salienta o *couplet* chamado «dos maridos», que ainda se canta nas revistas com versos atuais.

Antes de falar de Lanner e dos Strauss, com os quais a opereta alcançou o apogeu, convém recordar que, enquanto Suppé a instaurava em Viena, na Alemanha havia um movimento, de certo modo paralelo, que teve repercussão no país vizinho, independente de Offenbach e dos franceses; aludimos à corrente encabeçada por Albert Lortzing e na qual se integram Friedrich von Flotow e Otto Nicolai.

Albert Lortzing, nascido em Berlim, em 1801, e falecido na mesma cidade quando ia fazer 50 anos, entrou, como artista dramático e cantor, para a companhia teatral de seu pai,

Giancarlo Costa

Cartaz que anuncia uma representação de Boccaccio, *opereta de Franz von Suppé. Nascido em terras da atual Iugoslávia, Suppé era de origem belga e italiana, mas passou a maior parte da sua vida em Viena. Conquistou a celebridade como compositor e como cantor.*

o que lhe permitiu percorrer a Alemanha e absorver os hábitos populares. O que Wagner levaria depois à plenitude, ou seja, a figura de compositor-poeta, foi antecipado por este berlinense de agudo engenho, que se estreou aos 27 anos com a opereta *Ali Pascha von Janina,* seguida, entre outras, de *Die beiden Schützen* («Os Dois Caçadores») e daquela que se considera sua obra-prima, *Zar und Zimmermann* («Czar e Carpinteiro», 1837). Cinco anos depois, forjaria a sua obra mais popular, *Der Wildschütz* («O Caçador Furtivo»), baseada na comédia *O Veado,* de August von Kotzebue, que havia de ser superada por *Undine* (1845) e, em especial, por *Waffenschmied* («O Armeiro» 1846). Apenas um lustro mais tarde, Lortzing, «o músico que depois de Mozart conseguiu compor óperas alemãs de maior êxito», falecia na miséria. Disse-se que, com *Der Wildschütz,* Lortzing criou «a melhor comédia musical alemã no espaço de tempo que medeia entre Mozart e o Wagner de *Os Mestres-Cantores*», a quem aliás se antecipou com *Hans Sachs,* extraída de um poema dramático de Deinhardstein.

«As obras de Lortzing», escreveu Abbiati, «são ricas em melodias populares, mesmo quando o mestre estava longe de pensar numa nacionalização romântica da ópera alemã. Distinguem-se também pela briosa vivacidade humorística com que são reprodúzidos cenicamente os episódios da vida burguesa e pela graça desenvolta de algumas caracterizações, como a do armeiro. O *singspiel* de Lortzing oferecia já, certamente, os aspectos caricaturais da opereta, que tanto êxito haveriam de ter mais tarde, em Viena».

Tal como Lortzing se ligava por inteiro às mais puras essências alemãs, seus dois colegas atrás mecionados, Flotow e Nicolai, faziam-no respectivamente em relação às francesas e às italianas. Nascido em Teutendorf, em 1812, Flotow foi educado em Paris e chegou a colaborar algumas vezes com Offenbach. Suas obras mais conhecidas são *Alessandro Stradella* (1844), *L'âme en peine* («A Alma Penada», 1846) e, sobretudo, *Martha* (1847). Flotow faleceu em Darmstadt, em 1883.

A Flotow e à sua «afrancesada elegância» deu réplica Otto Nicolai (nascido em Königsberg, em 1810), com uma obra que o consagrou para sempre, *Die lustigen Weiber von Windsor* («As Alegres Comadres de Windsor»), que encontrou no modesto S. H. Mosenthal o libretista ideal. A peripécia shakesperiana que tentara Salieri em 1798 e que iria tentar Verdi em 1893 serviu para que Nicolai, em 1849, alcançasse sua obra mais importante. Para trás ficavam *Enrico II, Il Templario* e *Il Proscritto,* que haviam subido à cena nos palcos de Trieste, Turim e Milão. *As Alegres Comadres de Windsor* foi estreada em Berlim, a 9 de março do ano citado, e apenas dois meses depois, a 11 de maio, o compositor falecia. Um tratadista afirmou que «o fino sentido do característico que nela predomina, mesmo deixando o espaço necessário para o doce amor de Ana e Fenton, converte-a numa colorida jóia de comicidade, realmente superior à produção contemporânea do mesmo gênero».

Lanner e os Strauss

Mas voltemos a Joseph Lanner e aos Strauss. O primeiro nasceu em Viena, em 1801, e, mal completou os 19 anos, formou um quarteto para tocar em bailes e lugares públicos. O violeta do grupo acabava de fazer 15 anos e chamava-se Johann Strauss. O quarteto converteu-se numa numerosa or-

Arquivo Salvat

questra, dirigida por Lanner, com Strauss a secundá-lo. Com *O Convite à Valsa*, de Weber, como modelo, Lanner compôs a primeira valsa vienense; em breve seria imitado por Strauss, que, em 1825, formaria a sua própria orquestra, dando origem, com sua partida, a que Lanner lhe dedicasse sua famosa *Valsa de Despedida*. Confrontados numa autêntica «guerra de valsas», mas não inimigos, Lanner, com sua veia «popular, simples e sentimental», e Strauss, com seu «brilho faustoso», preencheram uma época gloriosa da vida musical do seu país. Ferdinand Pohl escreveu: «Lanner pode ser considerado o fundador da música vienense de dança. Os seus galopes, quadrilhas, polcas e marchas, mas especialmente as valsas e os *ländler*, apresentam a marca do seu caráter franco e genial, que o tornou tão amado. Todas suas obras, desde o Opus 1, *Neue wiener Ländler* ('Novos *Ländler* Vienenses'), até ao seu canto do cisne, *Die Schönbrunner*, estão saturadas da cálida vida de Viena.» Diretor, desde 1832, das famosas noites do Teatro Leopoldstadt, que alternavam óperas e operetas com os concertos sinfônicos, Lanner faleceu na sua cidade natal quando tinha apenas 42 anos (1843). Alguém, que o conheceu, resumiu assim o seu caráter criador: «Lanner era, com freqüência, tão despreocupado, que anunciava a interpretação de uma valsa de que ainda não escrevera uma única nota na manhã do dia do concerto. Nunca duvidada de que lhe ocorreria a idéia musical de que necessitava. Limitava-se a reunir os músicos em sua casa e, quando tinha terminado parte da valsa, os colegas começavam a orquestrá-la, enquanto os copistas escreviam as partes; era como uma fábrica de música. Entretanto, o compositor trabalhava em outro bocado da peça. À medida que lhe iam ocorrendo idéias novas, acrescentava-as à composição e, duas horas mais tarde, a valsa estava acabada. Ensaiavam-na e, à noite, a obra era estreada em público.» Johann Strauss, chamado «o Velho», foi a cabeça de uma geração de músicos importantes — Johann, Joseph e Eduard — que projetou à escala universal uma música representativa de um tempo e de um maneira de ser únicos. Nascido em Viena, em 1804, acumulou experiência ao lado de Lanner e desenvolveu depois sua própria personalidade, iniciando com sua orquestra, de 1833 em diante, uma série de digressões pela Europa que o levaram, em 1838, a Inglaterra, onde multiplicou as suas atuações por ocasião das festas da coroação da rainha Vitória: ali voltou e foi aclamado por multidões em 1849, mas, no regresso a Viena, contraiu escarlatina e faleceu passados poucos dias. Contava então 45 anos. Johann, o Velho, que na vida somou tanto triunfos como derrotas, deu à valsa «um abandono apaixonado, um ritmo e uma doçura sensual que nenhuma outra música de dança tivera»; foi um prodigioso regente, que deslumbrou Berlioz e o próprio Wagner. O contista Hans Christian Andersen, que o viu dirigir em 1833, recordava-o «erguido no centro da orquestra, ou seja, no coração da valsa, e parecia que a melodia o atravessava todo».

Johann, o Velho, não queria que seus filhos o seguissem. Sabia bem que a medalha do êxito tinha também um reverso sombrio: o do esforço constante, das viagens esgotantes, das invejas inevitáveis; sonhava para os seus um futuro sério e calmo. Por isso, proibiu-os de aprender violino, embora lhes tivesse permitido estudar piano. Mas seu filho Johann, nascido em 1825, encontrou na mãe, Anna Streim, compreensão e ajuda; com o que ganhava dando lições de piano a um carniceiro vizinho, pagava a Amon, membro da orquestra paterna, as suas lições de violino. O pai descobriu-o e tirou-lhe o instrumento, mas a mãe arranjou-lhe outro. Desfeito o casamento dos pais — Johann, o Velho, abandonou a família para ir viver com Emile Trampusch, uma modista de quem teve cinco filhos —, o jovem Johann começou a estudar composição com Drexler. Expulsaram-no da escola comercial por cantar nas aulas; isso decidiu o seu futuro. Drexler pretendia convertê-lo num «segundo Weber», mas Johann, perante o desgosto do seu professor, fazia soar as suas valsas nos tu-

À esquerda: a juvenil imagem de Joseph Lanner, um dos criadores do estilo musical sentido e elegante que caracterizou a velha Viena. Não obstante sua aparente simplicidade e o espírito de improvisação que animava o autor, as obras de Lanner têm uma grande eloqüência expressiva e foram compostas com esmero.

À direita: fac-símile de uma edição das últimas valsas de Johann Strauss, pai, iniciador de uma gloriosa tradição familiar. Suas obras, mais opulentas e brilhantes do que as de Lanner, perduraram como símbolo do espírito alegre e sentimental da velha Viena, essa que o tempo levou para sempre.

Arquivo Salvat

Archiv für Kunst und Geschichte

Em cima: Johann Strauss, o Jovem, dirigindo sua orquestra na Viena de meados do século. Suas esplendorosas e elegantes valsas cobriram com um véu reluzente a decadência de um estilo de vida condenado a desaparecer.

A pintura reproduzida à direita mostra uma cena da opereta O Morcego, *de Strauss, o Jovem. A obra, brilhante na sua força melódica e na sua alegria algo melancólica, é uma das mais esplêndidas representantes do seu gênero.*

Archiv für Kunst und Geschichte

bos do órgão. Obrigado a manter a família, formou a sua primeira orquestra. Tinha 19 anos e o êxito sorriu-lhe desde o começo. Pai e filho acabaram por sanar suas divergências e encontraram-se a dirigir, respectivamente, as bandas do 1.º e do 2.º Regimentos. Por morte do pai, Johann tomou a seu cargo a orquestra daquele e erigiu-se em centro de uma Viena próspera e alegre, que dançava em torno da sua magnética e atraente figura. «Os homens e as mulheres», anotou um jornalista da época, «põem-se a dançar como possessos ao mais leve sinal do arco do tirano da valsa, Strauss.» O músico estava na plenitude. A valsa que seu pai, juntamente com Lanner, estruturara classicamente foi por ele ampliada e aperfeiçoada. Escreveu um tratadista: «Nas suas melhores valsas, compostas entre 1867 e 1870, as melodias entrelaçam-se, a orquestra utiliza habilmente os processos da nova escola alemã (Strauss foi um grande admirador de Wagner) e, mediante uma magnífica elaboração da introdução e da coda, a outrora simples valsa aproxima-se mesmo do sinfonismo.» Surgiram peças tão decisivas como *An der schönen, blauen Donau* («O Belo Danúbio Azul»), *Geschichten aus dem Wie-*

nerwald («Contos dos Bosques de Viena») ou a *Kaiser-Walzer* («Valsa do Imperador»), e a sua fama cresceu.

Convidado para a Rússia, atuou nos verões de Pavlovsk, perto de São Petersburgo, na presença dos czares. Kurt Pahlen conta como, nesse lugar de recreio, se apaixonou pela jovem e bela Olga Smirnitzki, para quem escreveu a *Olga-Polka*. Dois anos depois, conheceu Jetty Treffz, ex-cantora, amante de um abastado barão judeu, de quem tinha dois filhos. Casou com ela e viveram felizes durante dezesseis anos. Foi ela quem o animou a tentar a sorte na opereta e o aconselhou a dirigir menos e a compor mais; não podia esquecer que Offenbach assegurara a seu marido que possuía «todas as faculdades requeridas para escrever operetas». Por fim, Johann decidiu tentá-lo e alinhavou o 1.º ato de *Romulus*, que abandonou, para em seguida iniciar a *As Alegres Comadres de Windsor*, que nunca chegou a ser representada. Por fim, terminou e estreou *Indigo und die vierzig Räuber* («Índigo e os Quarenta Ladrões»), com um êxito notável. «Naquela noite — 10 de fevereiro de 1871 — nasceu a opereta vienense que agora conhecemos», chegou-se a afirmar.

Após uma viagem apoteótica pelos Estados Unidos, continuou compondo operetas. Surgiram assim *Die Fledermaus* («O Morcego») e *Cagliostro in Wien* («Cagliostro em Viena»). Em 1878, Jetty faleceu e, no seu desamparo, Strauss caiu nas malhas da cantora Angelica Dittrich, cuja leviandade e infidelidade amarguraram cinco anos da sua existência. Divorciado dela, contraiu matrimônio com uma viúva, Adele Deutsch, «que seria sua abnegada e fiel Cosima». Johann tinha 58 anos, mas seu amor por esta mulher fê-lo viver uma «terceira juventude». «Há muita alegria dentro de mim, melodias alegres zumbem na minha cabeça, e o coração, transbordante de júbilo e de felicidade, marca alegremente o compasso. Como, pois, pensar em dormir?» São linhas de uma carta escrita a Adele, reveladoras do seu temperamento inflamado e da sua paixão. Em 1883, *Eine Nacht in Venedig* («Uma Noite em Veneza»); em 1885, *Die Zigeunerbaron* («O Barão Cigano»), «uma verdadeira maravilha melódica e uma brilhante fusão de elementos vienenses e húngaros, de valsas e xardas»; posteriormente, terminaria *Waldmeister* («O Guarda Florestal») e *Wiener Blut* («Sangue Vienense»). Desejoso de tentar sua sorte no gênero sério, escreveu a ópera *Ritter Pásmán*, que se representou sem muito eco. Faleceu a 3 de Junho de 1899, em Viena. «Durante meio século», escreveu Pahlen, «a Áustria-Hungria teve dois soberanos: o imperador Francisco José I e o rei da valsa, Johann Strauss II. Mas enquanto o primeiro só governou seu império, o domínio de Johann Strauss estendeu-se ao mundo inteiro».

Os seus triunfos no campo da opereta e as suas magníficas valsas deram a Strauss, o Jovem, uma celebridade de que poucos artistas desfrutaram. Apesar disso, sua solitária incursão no campo da ópera passou quase despercebida. Embaixo: capa da partitura de Ritter Pásmán, *única ópera do compositor.*

Giancarlo Costa

Johann Strauss II compôs dezesseis operetas e quase quinhentas peças de dança. Um dos seus estudiosos resume-o assim: «Sua música era ainda música ligeira, mas tão elegante na forma, tão encantadoramente melódica, tão viva, fresca e ao mesmo tempo simples e fina de ritmo e harmonia, que não só arrebatava o público em geral, como conquistava também a admiração dos grandes compositores. Wagner dizia de Strauss que era o melhor cérebro musical que conhecera e, quando uma orquestra lhe ofereceu uma serenata no dia do seu aniversário, em 1876, pediu que tocasse valsas de Strauss. Era tal o seu entusiasmo, que pegou na batuta e dirigiu pessoalmente *Vinho, Mulher e Canções*. Brahms, que era a antítese musical de Wagner, sentia também uma grande admiração por Strauss.»

O Morcego, obra em três atos, com a qual podemos resumir a atividade de Strauss, o Jovem, no campo da opereta, estreou-se no Teatro an der Wien, a 6 de abril de 1874. Numas termas perto de Viena, uma jovem esposa, na ausência do marido, recebe o tenor que a pretende; a polícia, que anda procurando aquele, detém por engano o tenor apaixonado, até que, após várias situações divertidas, tudo se resolve favoravelmente. O título é dado pelo apelido do diretor da cadeia, disfarçado de morcego num baile de máscaras. «*O Morcego*», escreveu Colacicchi «deve sua importância ao fato de ter iniciado a opereta-valsa, característica de Johann Strauss II e dos seus sucessores, os autores de operetas vienenses e alemães em geral. Com efeito, em *O Morcego*, a valsa está elevada ao nível de geradora lírica da opereta inteira, e sobretudo no 2.º ato (a festa no jardim) anima a cena com a inesgotável riqueza das suas melodias, de ritmo dançante e sempre fortemente acentuado.»

Joseph Strauss, nascido dois anos depois de Johann (1827), pretendeu orientar sua vida à margem da música, mas isso não foi possível. Substituto de Johann, quando a fadiga e os compromissos o impediam de dirigir a orquestra, chegou a formar a sua própria e a compor cerca de trezentas peças, algumas das quais, como *Dorfschwalben* («As Andorinhas do Povoado») ou *Transaktionen* («Transações»), têm uma qualidade idêntica às de Johann. Este disse dele: «Dos três irmãos, Joseph era o que tinha mais talento. Porém, eu alcancei maior popularidade.» Faleceu em 1870, em conse-

Archiv für Kunst und Geschichte

O desenho que reproduzimos em cima pertence a Otto Boehler e é uma alegoria à enorme popularidade e prestígio de que Johann Strauss, o Jovem, chegou a gozar. De violino na mão, o rei da valsa dirige uma orquestra de anjos, enquanto os grandes gênios da música de todos os tempos dançam com alegria. Podem distinguir-se, entre outras, as imagens de Liszt, Wagner, Schubert, Brahms, Bruckner e Mozart.

qüência de agressão por parte de oficiais russos para os quais se negou a tocar a desoras. Eduard, o mais novo, compôs quase o mesmo número de obras do que Joseph. Nascido em 1835, formou também sua própria orquestra e percorreu à frente dela numerosos países, sendo conhecido como «o rei da polca». Foi acusado de ter desempenhado de maneira deplorável o cargo de testamenteiro de seus irmãos, cujos manuscritos lançou ao fogo. Faleceu em 1916.

Anos de esplendor vienense

Diz um comentarista que «o mundo da opereta vienense do século XIX era extremamente movimentado e cheio de cor. Os dois teatros, o Carltheater e o An der Wien, estreavam todos os anos numerosas obras. A enorme procura fez que compositores bastante medíocres levassem à cena suas já esquecidas produções, mas também serviu de estímulo a muitos músicos de verdadeiro talento». Foi o que aconteceu com Carl Millöcker (1842-1899), autor de *Der Bettelstudent* («O Estudante Mendigo»), uma peça excelente, Carl Ziehrer (1843-1922), diretor de dança da corte austro-húngara, cuja obra principal é *Landstreicher* («O Vagabundo»), e Carl Zeller (1842-1898), autor de *Der Vogelhandler* («O Vendedor de Pássaros»), escrita em 1891, e que alcançou notável popularidade. Além deles, haveria que citar Richard Heuberger (1850-1914) e sua *Opernball* («Baile na Ópera») e Leo Fall (1873-1925), diretor de vários teatros de Berlim, Hamburgo e Colônia e autor de cerca de vinte operetas: *Der fidele Bauer* («O Camponês Alegre»), *Das Puppenmädel* («A Menina das Bonecas»), *Die Rose von Stambul* («A Rosa de Istambul»), *Madame Pompadour*... e, acima de todas, *Die Dollarprinzessin* («A Princesa do Dólar», 1907).

No mesmo ano em que morreu Joseph Strauss (1870), nascia em Viena outro compositor com o mesmo sobrenome, mas sem qualquer parentesco com a célebre família: Oscar. Discípulo de Max Bruch, dirigiu as orquestras de vários teatros alemães; dedicou-de depois à opereta e chegou a somar meia centena de títulos, entre os quais sobressaem *Traum eines Walzer* («O Sonho de Uma Valsa», 1907), *Der Schokoladensoldat* («O Soldado de Chocolate», 1908) e *Der letzte Walzer* («A Última Valsa», 1920), assim como *Teresina* (1925) e *Die drei Wälzer* («As Três Valsas», 1936). Residiu em França e nos Estados Unidos e regressou a Viena após a Segunda Guerra Mundial. Sua melodia *Liebeskarusell* («Carrossel do Amor») serviu de tema central ao filme *La Ronde,* alcançando eco mundial. Oscar Straus faleceu em Bad Ischl, em 1953.

Em 1905, subiu aos palcos vienenses uma obra que representou um marco na história da opereta: *Die lustige Witwe* («A Viúva Alegre»), de Franz Lehár (1870-1948). De origem húngara e filho de um chefe de banda militar, Lehár estudou com Dvořák no Conservatório de Praga. Quando mostrou ao mestre duas sonatas que escrevera, este não hesitou em aconselhar-lhe: «Deixa o violino e torna-te compositor». Violinista em Barmen-Elberfeld e diretor de banda em Pola, Trieste e Budapeste, foi nomeado regente de orquestra no Teatro an der Wien, onde, em 1902, estreou sua primeira opereta, *Wiener Frauen* («Mulheres Vienenses»); chegou a compor cerca de trinta operetas, entre as quais haveria que citar *Der Graf von Luxemburg* («O Conde de Luxemburgo», 1909), *Eva* (1911) e *Giuditta* (1934), que subiria à cena do Teatro da Ópera de Viena, como já acontecera com *O Morcego,* de Strauss, o Jovem. Grieg, cuja música era interpretada em todo o mundo, espantava-se ao comprovar que só as representações de *A Viúva Alegre,* em Oslo, tinham proporcionado lucros superiores aos obtidos por ele com toda

Arquivo Salvat

Em cima: fotografia do grande compositor húngaro Franz Lehár. Dotado de uma fácil veia melódica, algumas das suas operetas alcançaram popularidade extraordinária e converteram-se em títulos clássicos do gênero.

Nenhuma das operetas de Franz Lehár alcançou tanta popularidade como A Viúva Alegre. *Embaixo: capa de uma edição de composições do autor húngaro na qual se anunciam algumas páginas da obra citada.*

sua obra. Dele disse-se: «Lehár assegurava que as operetas não tinham de ser necessariamente alegres e provou-o com exemplo sérios, como *Friedricke* e *Das Land des Lächelns* ('O País dos Sorrisos'). Queria povoar suas operetas de homens e mulheres da vida real para não imitar os compositores anteriores, que se limitavam a criar manequins que lançavam canções melodiosas e fáceis de apanhar para fazer rir o público. Por este motivo, preferia que a ação se passasse na sua época. Seu profundo interesse pelos seres humanos levou-o à compreensão de diversos países, o que deixou marca em muitas operetas suas. Assim, *Zigeunerliebe* ('Amor Cigano') foi um tributo à Hungria; *Die lustige Witwe,* sua homenagem ao Montenegro; *Frasquita,* sua opereta espanhola; *Paganini,* a italiana; *Friedricke,* a alemã; *Der Zarewitsch,* a russa; e *Das Land des Lächelns,* a chinesa.»

A Viúva Alegre, em três atos, baseia-se numa comédia de Meilhac, *L'attaché d'ambassade* (1861), e o libreto foi redigido por Victor Léon e Leo Stein. Concluída a obra, Wallner e Karezag, os empresários do teatro onde ia ser representada, manifestaram seu repúdio pela mesma, pelo que os ensaios se efetuaram com enormes dificuldades. Mas a obra triunfou em Viena — estava-se no ano de 1905 — e alcançou quase oitocentas representações em Londres e mais de duzentas em Nova Iorque. Deu-se, ademais, a curiosa circunstância de em Buenos Aires se ter cantado simultaneamente em cinco teatros e em cinco línguas diferentes. Tomemos de A. M. Bonisconti o resumo do argumento: «A protagonista é a bela viúva de um banqueiro, Anna Glavari, que, por certos motivos de Estado, não deve transferir para outros países suas riquezas ao escolher um novo marido. Apaixona-se por ela um conde pobre, Danilo, que, sem conhecer os antecedentes e cheio de orgulho, não quer ser acusado de interesse e se afasta; mas, depois, volta em missão oficial a Pa-

Archiv für Kunst und Geschichte

Archiv für Kunst und Geschichte

Apesar da sua preferência pelos temas contemporâneos e pelas personagens simples e humanas, Lehár compôs ocasionalmente operetas que se passam em lugares exóticos e distantes. Uma delas é O País dos Sorrisos, *cuja ação decorre na China. O belo cartaz reproduzido em cima corresponde a uma representação daque obra em Leipzig, no ano de 1929.*

ris, para ver de novo sua viúva, que vive no meio das mais alegres aventuras. No meio de uma corte de diplomatas aspirantes a milionários e após uma série de equívocos e suspiros amorosos, naturalmente Anna e Danilo casam. Sobre este tênue e agitado fio condutor, o músico abandonou-se à sua vivacidade mais encantadora, com ritmos deliciosos e cantante melodismo, ricos dessa veia sentimental típica da opereta vienense e danubiana. No trigésimo quinto aniversário da primeira representação de *A Viúva Alegre,* Franz Lehár apresentou uma nova versão da celebrada opereta, dando-lhe dimensões e caráter mais airoso.»

O Conde de Luxemburgo (1909), baseada numa antiga opereta de Strauss, *A Deusa do Prazer,* foi desenvolvida em três atos por Willner e Bodansky, com a colaboração do mencionado Leo Stein. A ação passa-se em Paris, durante o carnaval. O conde de Luxemburgo, nobre elegante e arruinado, aceita uma quantidade de dinheiro para casar com a cantora Angela Didier, que, vindo a ser condessa e divorciada dele, poderá ser aceite socialmente como futura esposa do velho príncipe Vasili Vasilovitch, que está apaixonado por ela. A cantora e o aristocrata casam sem se verem, separados por um biombo, através do qual dão as mãos durante a cerimônia. Quando, mais tarde, os apresentam, numa festa em casa da cantora, apaixonam-se. O príncipe, que arranjara tudo aquilo para conseguir Angela, enfurece-se. O conflito resolve-se quando o príncipe, por ordem do imperador, tem de se resignar a contrair matrimônio com uma velha condessa, deixando assim o caminho livre aos jovens apaixonados.

Eva, opereta em três atos, com libreto de Bodansky e Willner — que já antes haviam elaborado o de *O Conde de Luxemburgo* —, em colaboração com Eugen Spero, estreou-se no Teatro an der Wien, a 24 de novembro de 1911. Seu título, a princípio, era *Eva, a Moça da Fábrica,* e expunha um caso com preocupações sociais. Com efeito, numa fábrica francesa, celebra-se o aniversário de Eva, filha adotiva de um dos seus operários, de nome Larouse. Eva é filha de uma mulher abandonada pelo amante e que o citado Larouse recolhera. Tem desejos de riquezas, de belos vestidos, de um ambiente diferente. O novo proprietário da fábrica, Otávio, jovem libertino, enamora-se da moça; e, numa festa que dá para celebrar seu novo cargo, faz a esta propostas que permitem que Eva fique sabendo quais são as verdadeiras intenções do jovem, pelo que se vai embora com o pai adotivo. Eva acaba por partir para Paris, onde um duque, platonicamente apaixonado por ela, lhe compra uma mansão. Em Paris, Eva e Otávio voltarão a encontrar-se, e este arrepender-se-á da separação.

Pianista de grande talento, Robert Stolz inclinou-se, no entanto, para a composição e conseguiu êxitos notáveis com suas belas canções e suas operetas. Em 1940, teve de emigrar para a América onde escreveu música para vários filmes. Voltou depois a Viena, como relíquia dos felizes tempos passados, e faleceu aos 95 anos, entre honras oficiais. À esquerda, reproduz-se uma capa de sabor muito belle époque *para uma edição das canções e* lieder *deste compositor.*

Merece especial menção, antes de fechar esta seção, Ralph Benatzky (1884-1957), que triunfou com uma deliciosa opereta: *Im Weissen Rössl* («A Hospedaria do Cavalo Branco»), estreada em Berlim, em 1930, e cujo êxito, repetido em Londres um ano depois, não tardou a projetar-se à escala mundial. *A Hospedaria do Cavalo Branco* é uma adaptação livre de *Im Weissen Rössl,* de Kedelburg, realizada por Hans Müller. Articulada em três atos e passada «nos bons tempos», numa hospedaria austríaca perto de um lago, tem como personagens a hospedeira, o chefe de mesa e quatro hóspedes: um homem de negócios, sua filha, seu advogado e o filho do seu concorrente. Como é habitual no gênero, os enredos e os problemas — neste caso, mercantis e sentimentais — acabam por se resolver a contento de todos, se bem que a obra tenha como traço original a presença conciliadora do velho imperador Francisco José.

A esta obra de Benatzky acrescentaram-se vários números de outros compositores, concretamente de Robert Gilbert, Bruno Granichstaedten e Robert Stolz; o do último, intitulado «Adeus», foi um dos mais aplaudidos. Isso não nos surpreende se recordarmos que Stolz, nascido em Graz, em

1882, era um interessante autor de operetas. *Der blaue Zug* («O Trem Azul»), por exemplo, é uma obra sua datada de três anos antes da de Benatzky. Stolz escreveu no total umas quarenta e chegou a dirigir no Teatro an der Wien as estréias de *A Viúva Alegre* e de *O Conde de Luxemburgo,* de Lehár, e de *O Soldado de Chocolate,* de Oscar Straus.

Opereta inglesa

A estrela de Offenbach alcançou Inglaterra, onde um artista dedicado à composição de música sacra e de cena a assumiu com brilho: Arthur Seymour Sullivan (1842-1900). Filho, tal como Lehár, de um chefe de banda militar, seu sonho era ser compositor de música séria tarefa a que se entregou toda sua vida. Mas seria a opereta que lhe daria fama. Mal fizera os 8 anos, já dominava todos os instrumentos de sopro; aos 15 obtinha uma bolsa Meldelssohn e ingressava na Real Academia de Música, onde teve como professor Bennet, entre outros; um ano depois, foi para Leipzig, a fim de estudar com Hauptmann, Moscheles e Richter. Regressado a Londres em 1861, foi nomeado organista da Igreja de Saint Michael; pouco depois, sua música de cena para *A Tempestade,* de Shakespeare, foi executada no Crystal Palace londrino, com um ouvinte de exceção: Charles Dickens, que disse a Sullivan: «Não sou crítico musical, mas sei que acabo de ouvir uma música verdadeiramente notável.» Sua tarefa decorria no meio de um clima de religiosidade e rigor e, no espaço de tempo que medeia entre 1866 e 1873, terminou uma sinfonia, duas aberturas, um concerto de violoncelo e dois oratórios: *O Filho Pródigo* e *A Luz do Mundo.* Nesse período, e como trabalho menor, escreveu a ópera cômica *Cox and Box,* que alcançou grande êxito, e *Thespis,* com libreto de William Schwenk Gilbert. Daí surgiria o binômio Gilbert-Sullivan, que representou o auge da opereta inglesa e sua projeção para lá das fronteiras. Gilbert, homem multifacetado, advogado, crítico teatral, poeta festivo, diretor de cena, tinha um especialíssimo humor, «capaz de alterar todas as coisas para mostrar o lado cômico das pessoas e das instituições». Hábil versejador, Sullivan encontrou nele o colaborador ideal, se bem que suas relações pessoais não fossem tão cordiais como sua associação poderia dar a entender; eram tais suas divergências que chegaram a separar-se durante quatro anos (1889-1893) e, embora se tenham reconciliado, seus êxitos *(Utopia Limited, The Grand Duke)* não foram já como os da primeira fase. Esta começara com a citada *Thespis,* mas sua carreira fulgurante iniciou-se em 1875, com *Trial by Jury* («Julgamento por Júri»). Seguir-se-iam *The Sorcerer* («O Feiticeiro»), *H. M. S. Pinafore* «O Navio Pinafore» e *The Pirates of Penzance* («Os Piratas de Penzance»). A amplitude do seu êxito induziu o empresário D'Oyly Carte a edificar um novo teatro, o Savoy, que inaugurou em 1881 com uma nova obra de Gilbert e Sullivan: *Patience* («Paciência»), à qual se somariam, entre outras, *Yolanthe* (1882), sátira ao parlamentarismo britânico, *Princess Ida* («A Princesa Ida», 1884) e *The Yeomen of the Guard* («O Alabardeiro da Guarda», 1888), sua obra predileta. Mas a preferida do público, de todos os públicos, intitulou-se *The Mikado* (1885), da qual se chegou a dizer que foi, «depois das obras de Purcell, a primeira criação musical inglesa que obteria um êxito verdadeiramente internacional». É possível que em tal êxito influíssem a cuidada encenação e o esmerado guarda-roupa, mas também o facto de a sua estréia ter coincidido com uma exposição japonesa em Knightsbridge.

As três operetas que Sullivan escreveu no período da sua ruptura com Gilbert tiveram escasso eco e os últimos anos do mestre foram tristes em contraste com seu passado esplendor. De saúde delicada, faleceu em Londres, em novembro de 1900, sendo enterrado na catedral de S. Paulo. T. F. Dunhill apontou os traços que outros compositores — desde Mozart a Verdi, passando por Rossini e Bizet — deixaram na sua produção, se bem que nela estivesse sempre bem patente a sua «pincelada inconfundível». O desejo do compositor londrino de culminar sua obra séria levou-o até a compor uma grande ópera, *Ivanhoe,* em 1891, mas seu esforço saldou-se por um insucesso. E ainda que o não quisesse, passou à posteridade como um grande compositor de operetas.

Juntamente com Sullivan, há que mencionar Lionel Monckton, Edward German e Sidney Jones. Monckton nasceu em Londres, em 1862. Pertenceu à Sociedade Dramática da Universidade de Oxônia e suas primeiras operetas estrearam-se no Gaiety de Londres. Mas sua melhor obra foi *The Arcadians* («Os Árcades»), «um misto de comédia e de fantasia poética», escrita em colaboração com Howard Talbot e que, estreada no Teatro Shaftesbury, em 1909, se manteve em cartaz durante dois anos e meio. Monckton faleceu na sua cidade natal, em 1924.

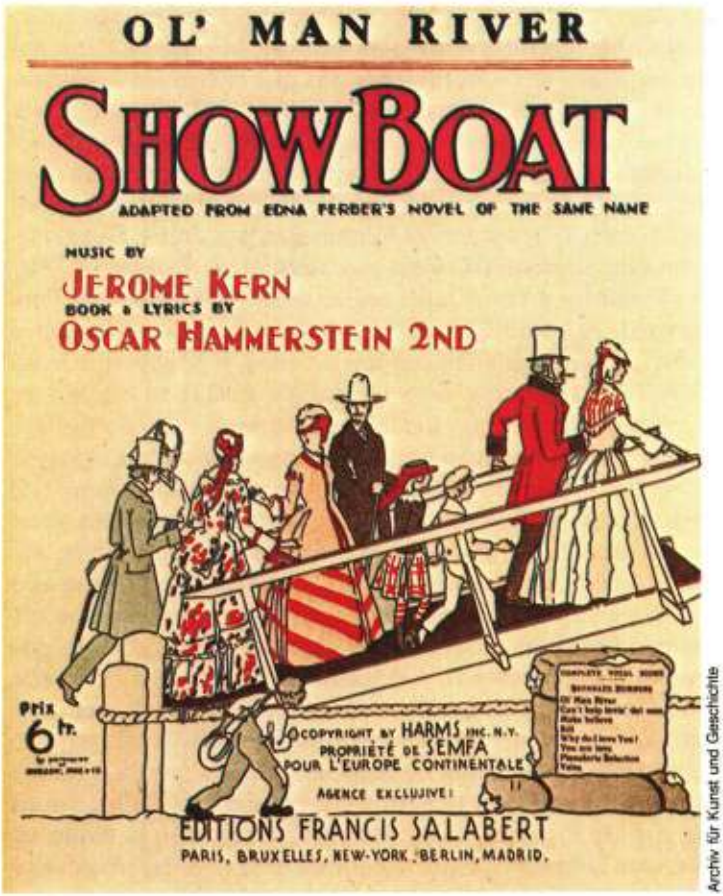
Mary Evans Picture Library

Em cima: personagens da opereta The Mikado, *de Arthur Seymour Sullivan. Homem culto e estudioso, descobriu (em colaboração com George Grove) o original da abertura* Rosamunda, *de Schubert.*

Suas incursões na música séria não despertaram grande adesão, mas suas operetas constituíram grandes êxitos. The Mikado, *estreada em 1885, permaneceu em cartaz durante 672 noites.*

Mansell Collection

À esquerda: retrato do músico inglês Edward German, importante compositor de operetas e de música ligeira. Embaixo: capa de uma edição de Show Boat, *do americano Jerome Kern. Esta ambiciosa obra constituiu um notável êxito e foi transportada para o cinema três vezes. A versão mais espetacular foi a de 1951, interpretada por Ava Gardner e Howard Keel. Nela distinguiu-se o baixo Paul Robeson, que cantou o célebre* Ol' Man River.



Archiv für Kunst und Geschichte

Nascido em Whitchurch (Shropshire), no mesmo ano que Monckton, Edward German foi um intérprete e músico precoce, que alcançou, ainda muito jovem, a direção do Globe Theatre londrino. Sua música de cena para *Ricardo III, Henrique VIII* e *Nell Gwynn* abriu-lhe o caminho. Encarregado de completar a obra que Sullivan deixara incompleta ao morrer, *The Emerald Isle* («A Ilha das Esmeraldas»), German fê-lo com notável acerto. Esta obra foi estreada em 1901 e, um ano depois, subiu à cena, no Savoy, sua opereta em dois atos *Merrie England* («A Alegre Inglaterra»), que lhe granjeou o ápodo de «sucessor de Sullivan». Contudo, as suas obras posteriores, entre elas *Fallen Fairies* («Fadas Arruinadas», 1909), com libreto de Gilbert, tiveram um acolhimento menos favorável. Como Sullivan, recebeu o título de Sir e esmerou-se em compor música séria, triunfando também neste campo, sobretudo com sua *Rapsódia Galesa,* estreada no Festival de Cardiff de 1904. Faleceu em Londres, em 1936.

Sidney Jones nasceu em Leeds, em 1869. Como regente de orquestra, viajou por Inglaterra e pela Austrália antes de se fixar em Londres, onde desenvolveu uma grande atividade nesse cargo. Com George Edwardes e o libretista Owen Hall, obteve grandes triunfos no Daly Theatre, de Londres. Merecem ser recordadas *San Toy, Milady Molly, The Girl of Utah* e, sobretudo, *The Geisha* (1896), com a qual deu a réplica a *The Mikado,* de Sullivan, estreada onze anos antes e que sem dúvida o influenciou. *The Geisha* chegou às setecentas e setenta representações consecutivas e ainda hoje seus números conservam encanto. Jones faleceu em 1946.

A comédia musical

Foram os norte-americanos que, refazendo à sua maneira a opereta européia, ou seja, dotando seus argumentos de um caráter mais cotidiano e integrando nela elementos de *jazz* e de música popular, rejuvenesceram o gênero e, com a projeção que o cinema lhes proporcionava, lançaram a comédia musical. Se Lehár iniciou a «idade de prata» da opereta — a «de ouro» fica para Offenbach, Suppé e Strauss —, traçando o caminho pelo qual passariam *Frau Luna* («Senhora Lua»), do berlinense Paul Lincke (1866-1946), *Die Keusche Susanne* («A Casta Susana»), de Jean Gilbert (1879-1942), e, com maior eco, *Die Csárdásfürstin* («A Princesa das Xardas») e *Gräfin Maritza* («A Condessa Maritza»), do húngaro Emerich Kálmán (1882-1953), tal «idade» virá a entrar em declínio cerca da década de 30, para dar lugar à comédia musical norte-americana.

Entre os primeiros exemplos do gênero figura *Rose Marie* (1924), de Carl Rudolf Friml (1881-1972), que Jeanette MacDonald e Nelson Eddy levaram para o cinema; Friml, tcheco emigrado nos Estados Unidos, discípulo de Dvořák e compositor de obras de piano e violino, era autor de outras notáveis operetas como *Katinka* e *The Vagabond King* («O Rei Vagabundo»). Teve de chegar o ano de 1948, com a estréia de *Kiss me, Kate* («Beija-Me, Kate»), de Cole Porter (1893-1964), para que as portas européias se abrissem para a comédia. O que o nova-iorquino Jerome Kern (1885-1945) não conseguira com *Show Boat,* nem seu compatriota Richard Rodgers (1902-1979) com *Oklahoma,* logrou-o o gênio melódico de Porter com sua deliciosa paródia de *A Fera Amansada* shakesperiana, *Kiss me, Kate.* Mas Rodgers deu à luz duas obras decisivas, *South Pacific* («Pacífico Sul») e *The King and I* («O Rei e Eu»), às quais se juntaram *Annie, Get your Gun* («Annie, Pega na Tua Espingarda») — cuja versão cinematográfica data de 1950 — e *Call me Madam* («Chama-me Senhora»), ambas desse criador de canções que Gershwin denominou «o Schubert da América»: Irving Berlin (n. 1888). Em 1956, Frederik Loewe, com *My Fair Lady,* baseada em *Pigmaleão,* de Bernard Shaw, alcançava um êxito apoteótico.

Alguns tratadistas quiseram ver em *Feuerwerk* («Fogos de Artifício»), do suíço Paul Burkhard (1911-1977), estreada em 1950, «o nascimento de uma comédia genuinamente européia», mas suas esperanças não se materializaram. A comédia musical, de cunho norte-americano, parece necessitar, para viver, dos ritmos da América opulenta. Dela saíram os mais brilhantes êxitos da segunda metade do século XX: *West Side Story* (1961), do grande compositor, maestro e intérprete Leonard Bernstein (que já em 1945 escrevera outra comédia musical: *Ont the Town*), *Hello Dolly* (1967), de Jerry Herman, *Hair* (1968), de Galt MacDermot, e *Jesus Christ Superstar* (1972) e *Evita* (1979), ambas de Tim Rice e A. Lloyd Webber. ■

Capítulo 28

A zarzuela

na ação números cantados — «letrillas» —, é a Calderón d la Barca que a maioria dos musicólogos atribui as primeira obras importantes do gênero, como *El jardín de Falerin* (1628), com argumento mitológico, a que o próprio Calde rón denominou «representação em dois atos», e cuja músic era original de Juan Risco; *El golfo da las sirenas,* («O Golfc das Sereias», 1657) e *Celos aun del aire matan* («Até do ar os ciúmes matam», 1662), com música de Juan Hidalgo, harpista da Capela Real, estreada no palácio do Buen Retiro. Das duas primeiras obras não se conserva a música e há contradições quando se pretende determinar as datas das estréias. Aquilo em que todos os especialistas estão de acordo é em

Museu Arqueológico, Burgos/Arquivo Salvat

Deve situar-se a origem da zarzuela nos entretenimentos reais dos Áustrias em meados do século XVII e, concretamente, nas obras com música de Calderón de la Barca. Em cima, quadro que representa Filipe IV e a sua família passeando nos jardins da Casa de Campo, nas imediações do palácio da Zarzuela, que deu nome ao gênero.

A origem do termo *zarzuela,* palavra que designa um gênero teatral cuja principal característica consiste em ter partes faladas e outras cantadas, parece ser a seguinte: o infante D. Fernando (1609-1641), irmão do rei Filipe IV, mandou construir um pavilhão de caça anexo ao palácio da Zarzuela [assim chamado porque o local onde se encontrava estava cheio de *zarzas* (silvas)], onde se refugiava quando o mau tempo o impedia de caçar. Neste pavilhão, ampliado mais tarde, começaram a fazer-se representações teatrais com artistas que iam de Madri para distrair os ócios da nobreza; estes acontecimentos eram conhecidos pelo nome de «festas da Zarzuela» e, por extensão, chamaram-se zarzuelas as peças que ali se encenavam cerca de meados do século XVII. No seu início, estas zarzuelas eram breves, de caráter popular e com motivos dançáveis.

Embora, em algumas das suas obras, Lope de Vega tenha utilizado a música como fundo, e, por vezes, tenha integrado dizer que o importante destas peças teatrais era o texto e que o papel da música era secundário.

Com a chegada do famoso tenor italiano Farinelli, em 1737, chamado à corte de Madri para curar com as suas romanças a melancolia do rei Filipe V, inicia-se um período, que durará mais de vinte e cinco anos, de influência italiana, que se consolida com as visitas de Rossini a Espanha. Das «letrillas» e «bailetes», baseados na música popular espanhola, passou-se a estilos e temas italianos, cujo domínio foi total e absoluto. Pergolesi, Piccini, Cimarosa, Paisiello

apoderaram-se, com as suas obras, dos palcos espanhóis, e quando, em 1799, se estreou *Orfeu e Eurídice*, de Gluck, representou-se a versão italiana. «A poesia e ao mesmo tempo a música espanhola acabaram de perder nessa época o seu fresco e galante ambiente natal», escreveu Soriano Fuentes.

Como reação a essa «colonização» nasceu a «tonadilla», pequena peça, também com partes faladas e cantadas e com danças, animada por personagens da vida real e cotidiana — que desenvolvem a ação do romance amoroso — e temas cômicos paralelos, confiados aos «graciosos». Encontramo-nos perante o embrião do gênero *chico* (pequeno). Estas «minizarzuelas», de uns quinze ou vinte minutos de duração, representavam-se quer como fim de festa, quer como intermédios festivos nos entreatos de peças teatrais mais extensas, comédias ou dramas.

Na *Gaceta de Madrid*, de 2 de dezembro de 1791, apareceu um aviso a abrir concurso para premiar com 25, 20 e 12 dobrões, respectivamente, as três melhores tonadillas apresentadas, com a intenção de impulsionar a música espanhola que, naquela altura, estava completamente anulada pela avalancha estrangeira, tendo ficado reduzida a um «conjunto de imitações desconexas, sem unidade, sem caráter, sem novidade, sem graça e sem gosto», segundo as palavras de Moratín ao ministro Godoy, numa carta escrita em 1792.

Em 1831, inaugurou-se o Real Conservatório de Música de Maria Cristina, fundado a instâncias desta rainha, à frente do qual figurava como diretor o tenor italiano Piermarini. Citamos aqui este acontecimento porque, para alguns críticos, *Colegialas y soldados* («Meninas do Colégio e Soldados», 1849), obra em dois atos, com texto de Pina y Lumbreras e música de Rafael Hernando, é a primeira zarzuela autêntica, da qual o próprio autor da partitura disse: «A circunstância de ter sido o principal iniciador deste gênero um aluno do conservatório é suficiente indício e prova de que emanou das suas aulas este primeiro impulso a favor da arte lírica espanhola, determinando esta obra a forma do gênero, que conseguiu o assíduo comparecimento do público».

Quer seja ou não esta a primeira amostra do gênero, o certo é que a zarzuela nasceu e se desenvolveu graças às obras-primas dos seus compositores, começando com produções de estilo italiano, na moda por essa altura, para derivar para partituras de vincado sabor espanhol.

Costuma dividir-se a zarzuela em duas grandes seções: *gênero chico* ou *pequeno* e *zarzuela* ou *gênero grande*. A razão desta classificação não se prende senão com a extensão das obras. Ao gênero pequeno pertenciam as zarzuelas em um ato, dando lugar ao «teatro por horas», no qual se ofereciam quatro representações no mesmo dia, sendo o desaparecido Teatro Apolo, de Madri, o máximo expoente do gênero. No gênero grande, ou zarzuela, agrupavam-se as concebidas em dois ou três atos. Mas, além deste fator de duração, haveria que fazer notar outras diferenças entre um gênero e o outro, uma vez que, geralmente, nas obras em um ato o protagonista indiscutível, do ponto de vista musical, era o soprano (a «tiple»), acompanhado por atores que cantavam e pelo inevitável par cômico (tenor e tiple cômica), assim como outras personagens secundárias que se moviam num ambiente popular. Na zarzuela grande, em contrapartida, embora sem relegar a tiple para segundo plano, partilhavam da sua importância o barítono e o tenor, aos quais se juntava algumas vezes o baixo, mantendo-se mais ou menos igual o resto do elenco.

Sem seguir essa classificação, citaremos, misturadas, as obras de ambos os gêneros e as óperas, já que, por outro lado, muitos autores escreveram indistintamente umas e outras.

As grandes figuras do século XIX

O primeiro nome de relevo que apareceu neste firmamento lírico foi o de Ramón Carnicer, nascido em Tárrega (Lérida), em 1789. Compôs diversas óperas em estilo italiano (*Don Giovanni Tenorio, Elena e Malvina, Morte ed amore*, etc.), sendo no entanto recordado pela abertura escrita para *O Barbeiro de Sevilha* de Rossini, que ainda se pode ouvir nos concertos sinfônicos. Faleceu em Madri, em 1855.

Seguiu-se-lhe Hilarión Eslava, que nasceu em Burlada (Navarra), em 1807, e recebeu as sagradas ordens em Sevilha. Em 1847, obteve o lugar de mestre da Capela Real, estabelecendo-se em Madri, onde se entregou por inteiro à atividade pedagógica, na qual se distinguiu com o seu famoso *Método de Solfejo*, vigente durante muitos anos em Espanha. As suas óperas *El solitario, Don Pedro el Cruel*, e *La tregua de Ptolomaida* foram representadas no Teatro Principal de Cádis e não tardaram a ser esquecidas, ao contrário do que aconteceu com o seu *Miserere*, que Julián Gayarre popularizou ao cantá-lo na catedral de Sevilha. Os críticos mu-

Arquivo Salvat

À esquerda, A Porta de Alcalá, *de Ginés Andrés Pérez. Em primeiro plano, a fonte de Cibeles. Tanto as personagens como o ambiente castiço da Madri do século XIX estão amplamente representados em muitas zarzuelas.*

Museu Municipal, Madri/Oronoz

À direita, capa de um texto pedagógico de Hilarión Eslava. Os seus livros de texto foram usados em Espanha durante muitos anos. Criticado pelo seus gostos italianizantes, Eslava foi, no entanto, um fervoroso impulsionador da ópera espanhola.

sicais fustigaram-no duramente. Eslava queixava-se de que «classificavam de 'profanas' as suas obras religiosas e de 'religiosas' as suas óperas, encontrando nestas misereres ou polos e tiranas». Faleceu em 1878, tendo exercido influência nos músicos da sua geração pela sua docência no Conservatório.

Na incipiente zarzuela, foi figura importante Joaquín Gaztambide, nascido em Tudela, em 1822. Foi contrabaixista na orquestra do Teatro Circo, de Madri, o que o familiarizou com o gênero a que mais tarde dedicaria o seu poder criativo. Escreveu mais de 40 obras, dentre as quais *Catarina,* de ambiente russo, e *O Juramento.* Faleceu em Madri, em 1870.

A vida de Emilio Arrieta, filho de modestos lavradores, tem muito de aventura surpreendente. Nasceu em Puente la Reina (Navarra) em 1823, ficando pouco depois órfão de pai e mãe. Aos 16 anos, embarcou em Barcelona rumo a Itália, onde, após brilhantes exercícios, ingressou no Conservatório de Milão, trabalhando com tal afinco que a sua saúde enfraqueceu e, por falta de recursos econômicos, chegou à inanição e à miséria. Quando estava prestes a abandonar os estudos, apareceu na sua vida o conde Giulio de Litta, que, admirado com as suas aptidões artísticas, lhe atribuíu uma pensão para que os pudesse acabar. Permaneceu em Milão durante sete anos e ali compôs a ópera *Ildegonda,* como prova final de curso. De regresso a Madri, Isabel II nomeou-o professor de Canto da Capela do Palácio, e, entre outras obras, estreou, no Teatro Circo, *Marina* (1855), zarzuela em dois atos convertida em ópera em 1871, cantada pelo tenor Enrico Tamberlick no Teatro Real de Madri. Desde então, *Marina* é uma peça fundamental dos repertórios líricos.

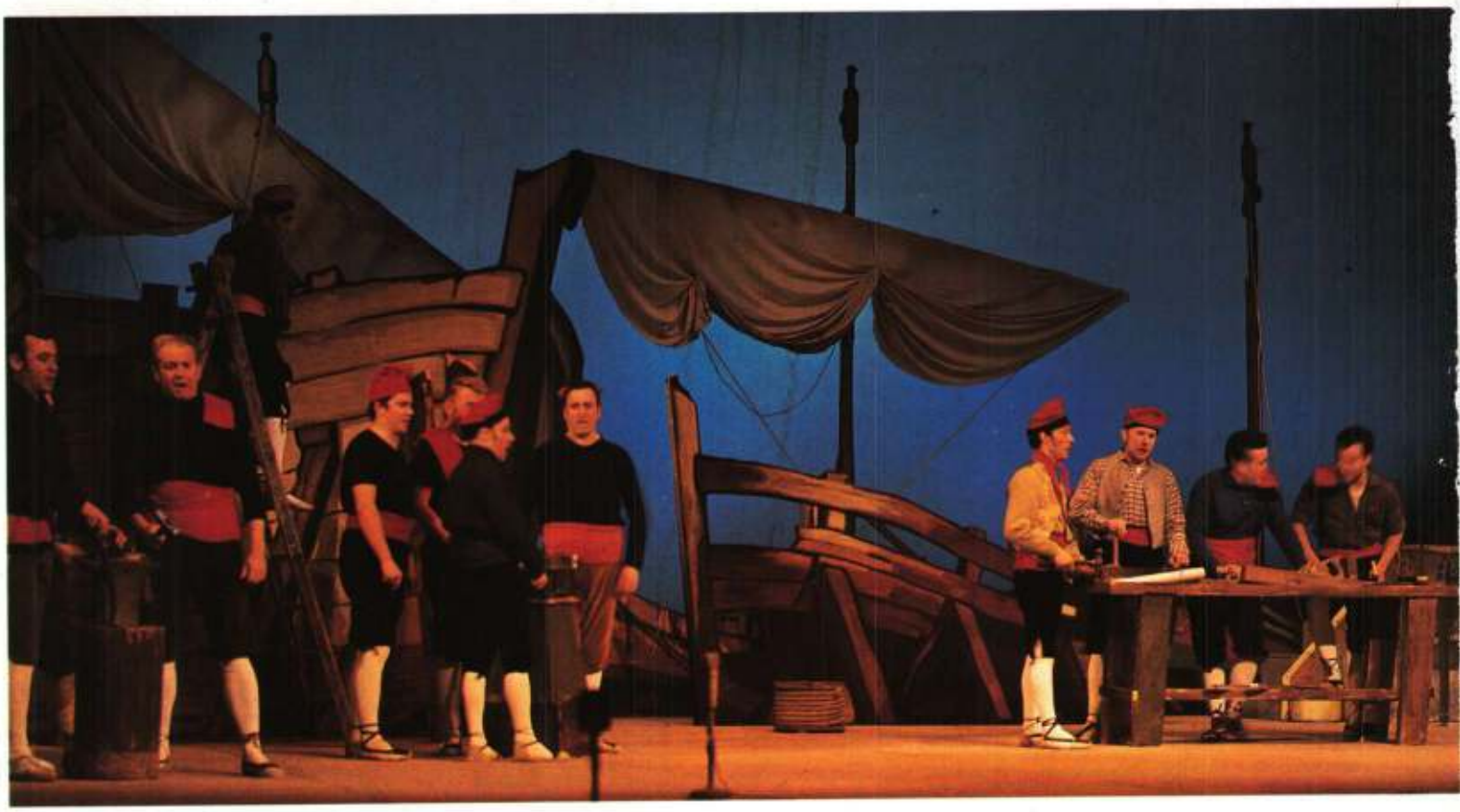
Falou-se muito do italianismo de Arrieta, mas julgamos que a sua música é cosmopolita, uma mistura de estilo italiano com raízes espanholas. Professor do Conservatório desde 1857, foi nomeado diretor do mesmo em 1868, quando já se denominava Escola Nacional de Música e Declamação. Grande trabalhador, assegurava que não casara por falta de tempo. De Arrieta poderíamos dizer ainda que, além de *Marina,* as suas melhores obras são «Chapí» e «Bréton». Ilustre professor de grandes discípulos, faleceu em 1894, aos 71 anos.

Francisco Asenjo Barbieri, nascido em Madri em 1823, é um dos grandes da música espanhola. Estudante de medicina, abandonou o curso por não poder suportar as práticas de anatomia e dedicou-se à música, ingressando no Conservatório. Quase sem meios econômicos para subsistir, tocava clarinete numa banda militar e piano nos bailes populares de bairro e atuava como ator e cantor em companhias de ópera, chegando uma vez a interpretar o papel de D. Basílio em *O Barbeiro de Sevilha,* de Rossini.

Homem de vasta cultura e trabalhador incansável, desenvolveu uma incrível e variada atividade, que abarcava desde aulas de História da Música na sua cátedra no Conservatório, até à fundação de uma orquestra em 1859, sem olvidar o seu trabalho de criador, musicólogo e pesquisador, que culminou no *Cancioneiro musical de los siglos XV y XVI.* «Na música» — escreveu —, deveria sempre flutuar o espírito das nossas canções populares, o que seria muito lógico, porque não há na Europa uma nação que delas tenha tanta variedade e tão riquíssimo caudal como nós».

Da sua extensa produção salientamos, além de uma sinfonia sobre motivos de zarzuela, *Jugar con fuego* («Brincar

Embaixo, uma cena de Marina, *zarzuela de Emilio Arrieta, pela companhia de Amadeo Vives, nos Festivais de Espanha 1966/1967. Recebida friamente quando se estreou em Madri, em 1855, triunfou mais tarde em Espanha e na América Latina. Em 1871, a fim de a poder representar como ópera, o próprio Arrieta lhe acrescentou alguns recitativos e um terceiro ato.*



Salmer

Arquivo Salvat

Homem de muitas aptidões e conhecimentos no campo da música, Barbieri dedicou-se, desde 1846, ano do seu regresso a Madri, a escrever para a cena, à atividade docente e à pesquisa musical. Das suas obras, a mais popular é El barberillo de Lavapiés, *da qual se reproduz em cima o dueto entre a modista Paloma e o barbeiro Lamparilla.*

com o Fogo»), *Los diamantes de la corona* («Os Diamantes da Coroa»), *Pan y toros* («Pão e Touros») e, acima de tudo, *El barberillo de lavapiés,* (1874), obra espanhola do melhor quilate, onde o seu saber teatral resplandece em números musicais de grande efeito. Foi ainda regente de orquestra, tendo dado concertos em Lisboa. Madrileno exemplar, Barbieri faleceu em 1894, na sua cidade natal.

Cristóbal Oudrid (1825-1877), fecundo compositor de zarzuelas, possuidor de uma técnica não excessivamente apurada mas cuja música «chegava» facilmente ao público, é autor de *O Sítio de Saragoça,* obra preferida do repertório de muitas bandas de música, e das zarzuelas *El postillón de La Rioja* («O Postilhão de La Rioja», 1856), e *El molinero de Subiza* («O Moleiro de Subiza», 1870), que alcançou mais de 300 representações consecutivas.

Outra figura fundamental para o desenvolvimento do gênero pequeno, Manuel Fernández Caballero, nasceu em Múrcia, em 1835. Órfão de pai antes de nascer, foi o último de 18 irmãos. Desde muito pequeno começou a cantar no coro da catedral, até que, aos 15 anos, se mudou para Madri e in-

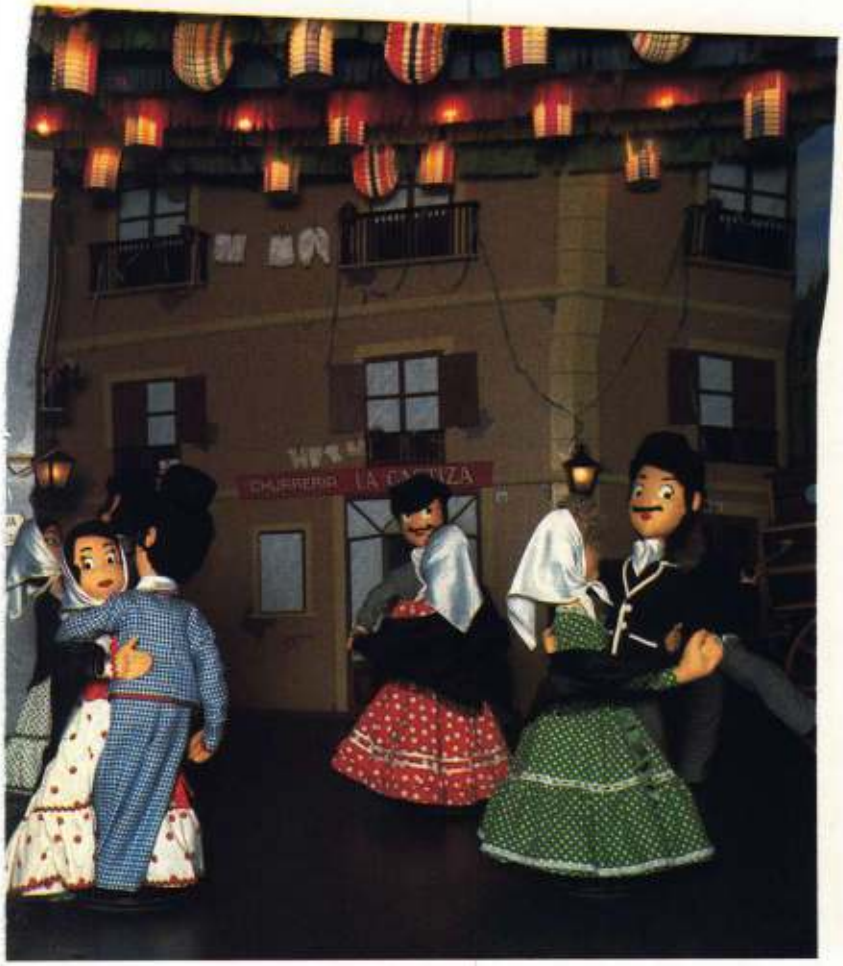
À direita, retrato do maestro Federico Chueca. A sua obra, a de um músico que sabia conquistar rapidamente na alma popular, é uma das que perduraram. A marcha da sua zarzuela Cádis *foi, de fato, o hino espanhol durante a guerra de Cuba. Em baixo, cena de* Água, Caramelos e Aguardente, *uma das suas zarzuelas mais representativas, estreada em Madri em junho de 1897.*

No centro destas páginas, bonecos do Museu de Autômatos do Tibidabo (Barcelona), que reproduzem uma típica verbena popular madrilena. A imagem reflete o espírito de La verbena de la Paloma, *zarzuela de Tomás Bretón, uma das expressões do gênero que alcançaram maior êxito internacional. Muitos dos seus números mais felizes gozam, ainda hoje, de uma extraordinária popularidade.*

Arquivo Salvat

Albert Fortuny

Salmer



gressou no Conservatório, onde obteve, em 1856, o prêmio de composição. Bom regente de orquestra, esteve à frente de várias companhias de ópera e de zarzuela, compondo sem descanso obras religiosas e zarzuelas grandes. Depois de uma digressão até Havana, onde permaneceu vários meses, regressou em 1871 a Madri, onde redigiu uma longa série de obras do gênero pequeno, que se iniciou, em 1876, com *A Marselhesa* e prosseguiu com *Os Sobrinhos do Capitão Grant,* que poderíamos classificar de «opereta de Páscoa» de grande espetáculo, *El salto del pasiego* e *Chateau Margaux* (1887), até chegar ao seu primeiro grande êxito, *O Dueto de 'A Africana',* estreada no Teatro Apolo, em 1893, com libreto de Miguel Echegaray. Também no Apolo, e pela mão do comediógrafo Carlos Arniches, estreou *El cabo primero.* Seguiu-se *A Velhinha,* que, pelo seu ambiente, será de classificar como opereta, e, em 1898, com a colaboração literária de Echegaray, produziu a sua obra-prima, *Gigantes e Cabeçudos,* modelo de autêntica música de teatro. Em 1893, sofreu uma grave afecção da vista e passou a compor a sua música ditando. Faleceu em Madri, em 1906.

Miguel Nieto (1844-1915), maestro de coros do Teatro Real, escreveu um grande número de zarzuelas em um ato, dentre as quais a mais famosa é *Quadros Dissolventes,* com o seu famoso chotis *«Con una falda de percal planchao».*

Miguel Marqués, nascido no mesmo ano e falecido em 1918, estudou em Paris com Berlioz e escreveu várias obras sinfônicas e zarzuelas, das quais salientamos *O Relógio de Lucerna* (1884) e *O Anel de Ferro* (1878), cuja abertura se ouve ainda com agrado, geralmente interpretada por bandas de música.

Federico Chueca nasceu em Madri em 1846. Estudou no Conservatório, mas, devido à sua enorme facilidade para compor, deixou-se levar mais pelo seu infalível instinto musical de homem de teatro do que pela técnica, na qual nunca esteve interessado. Sabia o que queria e para onde ia com a sua música e conseguia-o com partituras cheias de simplicidade e de verdade; sempre foi popular e se mostrou inspirado; nunca grosseiro nem plebeu. Barbieri ajudou-o no começo e Joaquín Valverde instrumentou-lhe as obras, já que ele o não podia fazer por lhe faltarem os conhecimentos necessários. Iniciou a sua carreira de triunfos com *A Canção de Lola (1878), com libreto de Ricardo de la Vega,* até chegar à apoteose de *La Gran Vía* (1886), no Teatro Apolo. «Não se faz idéia — segundo as palavras de Ortega y Munilla — do que é um êxito cênico se não se assistiu ao de *La Gran Vía.* A noite foi um clamor contínuo e a representação acabou à uma e meia da madrugada, depois de ter começado às oito e meia. Não houve número musical que não fosse repetido várias vezes.» A esta obra seguir-se-iam *Cádiz* e *El año pasado por agua,* com a famosíssima «Mazurca dos guarda-chuvas», que é o pórtico para chegar a outras duas obras representativas não só de Chueca, como do gênero pequeno: *Agua, azucarillos y aguardiente* e *La alegria de la huerta,* esta última com libreto de Enrique García Álvarez e Antonio Paso. Já neste século, estreou *El bateo* («O Baptizado», 1901), uma pequena obra de arte. Quando do seu falecimento, em 1908, escreveu-se: «É tão grande, tão intensa, tão espanhola e, sobretudo, tão castiçamente madrilena a música de Chueca, que [...], apesar da sua morte, umas obras porque ficaram no repertório, outras porque marcam um momento da história madrilena, quase toda a sua produção sobreviveu.» Se Johann Strauss foi o músico de Viena, Chueca foi o de Madri.

Joaquín Valverde (1846-1910) colaborou em diversas obras com outros mestres: Caballero, Bretón, Torregrosa, etc., mas com quem alcançou a fama foi com Chueca, com o qual escreveu *Cádiz* — com a famosa marcha que deu o título a uma obra posterior — e *La Gran Vía.* Se Chueca era a inspiração e a graça, Valverde deu-lhe a sua técnica, ornamentando as suas melodias. Seu filho Joaquín — «Quinito» — (1875-1918) também colaborou com outros mestres: Barrera, Serrano, etc., sendo a sua obra mais popular *A Marcha de Cádis,* criada à sombra do êxito da passacalha do mesmo nome, a que aludimos anteriormente, e cuja popularidade perdura desde a sua estréia em 1896. A última das suas peças foi *O Pobre Valbuena* (1904), em colaboração com o maestro Torregrosa.

O nome de Tomás Bretón ficará para sempre ligado a essa autêntica jóia do gênero lírico que se chama *La verbena de la Paloma,* essência pura da música espanhola, vernácula e espontânea, onde a inspiração chega com a simplicidade e a graça da difícil facilidade. Desta vez, a partitura tem o nobre suporte do libreto de Ricardo de la Vega, com uma pintura extraordinária dos tipos e do ambiente. Estreada com grande êxito a 17 de fevereiro de 1894, no Teatro Apolo de Madri, as suas personagens saltam do palco para a rua e integram-se com os seus ditos e frases musicais na vida cotidiana dos madrilenos de todas as classes sociais. A «señá Rita», a Casta, a Susana, D. Hilarión e Julián — «o honrado tipógrafo» — viveram e vivem realmente entre nós. Mais de noventa anos depois da estréia, suas melodias cantam-se ainda e a castiça habanera *«Donde vas con mantón de Manila»* deu a volta ao Mundo. O libretista Ricardo de la Vega era muito dado a atribuir títulos duplos às suas obras, mas desta vez o título é triplo: *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas o Celos mal reprimidos,* que é todo um

Museu de Arte Moderna, Barcelona/Arquivo Salvat

Em cima, retrato de Ruperto Chapí feito por Ramón Casas. Músico nato, Chapí aperfeiçoou os seus conhecimentos em Madri e, mais tarde, em Roma, Milão e Paris. Autor de óperas, zarzuelas e canções, publicou em 1905 o primeiro dos seus quatro quartetos de cordas. As suas zarzuelas, embora bebessem em fontes populares, apelavam mais para o gosto das classes médias.

enunciado do ambiente, de algumas personagens e do tema dos ciúmes que move a ação. O maestro Bréton compôs a partitura em 19 dias e ele, que era um músico consciencioso, possuidor de uma grande técnica e hábil instrumentador, duvidava do êxito que a obra poderia alcançar, de tal forma que no dia da estréia, ao empunhar a batuta, se voltou para o violino concertino e em voz baixa disse-lhe: «Parece-me que desta vez me enganei.» Esse «engano» revelou-se a obra máxima do gênero *chico*.

Nascido em Salamanca, em 1850, Bretón estudou nessa cidade, mudando-se posteriormente para Madri, onde, de 1865 em diante, tocou violino e dirigiu a orquestra do Teatro Circo. Aluno do Conservatório de Madri, passados uns anos foi nomeado diretor. Arrieta foi seu mestre, seu mentor, seu amigo, e ele manifestou-lhe admiração, respeito e gratidão durante toda a vida. Se, no campo da zarzuela, o seu maior triunfo se chama, como já dissemos, *La verbena de la Paloma*, no da ópera tem este nome: *La Dolores*, da qual perdura, fresca e pujante, a famosa «jota». Bréton, que faleceu em Madri em 1932, escreveu 30 zarzuelas, 6 óperas, diversas obras corais e de câmara e uma suíte para orquestra intitulada *Cenas andaluzas*, todas elas esquecidas e obscurecidas pelo fulgor de *La verbena de la Paloma*.

Ruperto Chapí, que, segundo as suas palavras, «começou a aprender solfejo quase ao mesmo tempo que a ler e escrever», nasceu em Villena (Alicante), em 1851, filho do barbeiro de um povoado. Com notabilíssimas aptidões naturais para a música, aprendeu a tocar flautim e cornetim, integrando-se nas bandas dos povoados vizinhos por ocasião das festas dos seus padroeiros. Aos 15 anos, escreveu uma rudimentar zarzuela com o título de *Estrela do Bosque*. Um ano mais tarde, dirigiu-se para Madri, vencendo um sem número de dificuldades devidas aos seus magros recursos econômicos. Em 1872, obteve o prêmio fim de curso no Conservatório, estreando a sua primeira zarzuela, *Abel e Caim*. Conseguiu uma bolsa que lhe permitiu ir para Paris e Roma, a fim de ampliar os seus estudos. Novamente em Espanha, ganhou, em 1872, o lugar de músico principal no Regimento de Artilharia e uns anos depois estreou *Música clássica* (1880), obra em um ato, com temas de Beethoven, Mendelssohn e outros compositores românticos. São dessa época a sua *Fantasia Mourisca*, um quarteto de cordas e uma sinfonia. Escreveu várias óperas, entre as quais *Margarita la tornera*, estreada no Teatro Real, de Madri, poucos antes da sua morte.

Alguns críticos lamentaram que abandonasse a ópera e o gênero sinfônico para se dedicar à zarzuela, considerada como gênero menor. «Chapí — escreveu um deles — foi vítima da sede de popularidade e do interesse pecuniário, cujas bagatelas de gênero *chico* passarão dentro em pouco.» Uma vez mais se enganaram os que eram desta opinião, pois o que não passará nunca serão as primorosas zarzuelas daquele a quem carinhosamente chamavam «Chiquet de Villena». *La tempestad*, *La bruja* — quiçá a sua obra mais importante no «gênero grande» —, *Curro Vargas* e *El rey que rabió* (1891), com libreto de Ramos Carrion e Vital Aza, modelo de graça do melhor gosto e partitura muito completa, com o popularíssimo «Número dos doutores». No «gênero pequeno» recordemos *O Tambor de Granadeiros*, cujo prelúdio é interpretado atualmente como «extra» nos concertos sinfônicos, e, já em 1900, *El barquillero* («O Vendedor de Barquilhos»), e *Las hijas del Zebedeo*, com as suas famosíssimas «carceleras». Em 1902, estreou *El puñao de rosas*, com libreto de Carlos Arniches e o seu prodigioso dueto entre tiple e barítono, e, em 1907, desta feita com texto de Serafín e Joaquín Álvarez Quintero, *La patria chica*.

Embora cronologicamente tenha aparecido antes, pois estreou-se no Teatro Apolo, em 1897, deixamos para o final *La revoltosa*. López Silva e Carlos Fernández-Shaw acertaram com o libreto e Chapí deu a prova mais acabada da sua inspiração, da sua técnica e do seu instinto teatral numa autêntica obra-prima. Três anos posterior a *La verbena de la Paloma*, as suas personagens também encarnam pessoas, convertendo-se quase em símbolos do povo de Madri. Mari Pepa e Felipe cantam um famosíssimo dueto, cuja letra originou títulos de outras peças: *La del manojo de rosas*, *La de la falda de céfiro*, *La de los claveles dobles*. O prelúdio, que desenvolve orquestralmente o tema do dueto, faz sempre vibrar o público, que se inflama quando o escuta como final de um concerto sinfônico. Embora Chapí tenha falecido em 1909, a sua música ficará para sempre entre nós.

Jerónimo Giménez nasceu em Sevilha, em 1854, e estudou no Conservatório de Paris, obtendo os primeiros prêmios de harmonia e composição e triunfando no concurso de piano à frente de Claude Debussy, tendo ficado em segundo lugar. Muito bem preparado tecnicamente, servia a sua inspiração melódica com uma interessante harmonia e uma instrumentação cuidada e brilhante. Foi, sem dúvida, o primeiro grande regente espanhol, conhecido como «o maestro de luva branca», devido à elegância e à clareza do seu gesto.

Museu de Arte Moderna, Barcelona/Arquivo Salvat

Autor de páginas sinfônicas e de câmara, as melhores pro vas da sua atividade no gênero pequeno são *El baile de Lui Alonso* (1896), obra que alcançou tal êxito que, no ano se guinte, reincidiu no tema com *La boda de Luis Alonso*, cuj intermédio, assim como o prelúdio de *La revoltosa*, é inter pretado freqüentemente pelas orquestras sinfônicas. Em *Ma ría la Tempranica* (1900) culminou a sua arte cênica com uma partitura capital, que Moreno Torroba converteu em ópera muitos anos depois. Em *El húsar de la guardia* (1904) e *La gatita blanca* (1905) que tiveram grande acolhimento, colaborou com Amadeo Vives. Faleceu em Madri, em 1923, na pobreza, abandonado por todos os que, nos seus dias de triunfo, o haviam aclamado, sem conseguir uma cátedra no Conservatório de Madri, o que lhe teria permitido aliviar a sua situação econômica. Triste final para o *«músico del garbo»*, como o classificava o maestro Vives.

Por morte de Arrieta, Emilio Serrano (1850-1939) substituiu-o na cadeira de Composição do Conservatório. Bom pedagogo, foi professor de figuras como Conrado del Campo,

Ruperto Chapí, que foi músico de banda militar, compôs El tambor de Granaderos, *zarzuela que possui um popular prelúdio. À esquerda destas linhas, dois tambores de granadeiros, segundo uma litografia do século XIX.*

Embaixo, as festas de Santo Isidro, segundo uma litografia do século passado. El santo de la Isidra *é uma das zarzuelas mais populares de Tomás López Torregrosa, alicantino que gozou de um merecido prestígio entre os cultores do gênero.*

Oronoz

Arquivo Salvat

Amadeo Vives, de quem a crítica da época disse que «seguia os clássicos sem se afastar um ponto sequer das exigências de tempo e de ambiente», conseguiu um dos seus maiores êxitos com Maruxa *representada não só em Espanha mas também em Itália e nos Estados Unidos. Em cima, Vives e os intérpretes de* Maruxa, *após uma representação dada em Barcelona, em 1915.*

Ricardo Villa, Julio Gómez, etc. Serrano compôs várias óperas, entre as quais *Doña Juana la Loca* e *Irêne de Otranto,* estreadas no Teatro Real, o poema sinfônico *La primera salida de Don Quijote* e a zarzuela *La bejarana,* em colaboração com o maestro Francisco Alonso.

Tomás López Torregrosa (1868-1913), discípulo de Chapí, arrebatou dois grandes êxitos com *El santo de la Isidra* e *La fiesta de San Antón,* estreadas no Teatro Apolo, com libreto de ambiente madrileno de Carlos Arniches.

Vicente Lleó (1870-1922), inspirado autor de melodias fáceis e contagiantes e dotado de boa mão como compositor de teatro, obteve o seu maior êxito com *La corte de Faraón,* que alcançou no Teatro Eslava mais de 700 representações consecutivas. Com ele, pode dizer-se que acaba a época dourada do gênero pequeno.

Os mestres do século XX

Amadeo Vives nasceu aos pés de Montserrat, em Collbató, em 1871, e, quando a família se mudou para Barcelona, teve oportunidade de entrar nas representações do *Mefistófeles,* de Boito, no Teatro del Liceo, cantando no «coro de anjos». O ambiente do teatro, com as luzes, a orquestra, os ensaios, os trajes e a carpintaria, produziu uma impressão indelével na criança.

Em 1891, fundou com Luis Millet o coro misto *Orfeó Català.* Para este agrupamento, compôs diversas canções — salientemos *L'emigrant* — e harmonizou outras. Em 1895, escreveu a primeira ópera, *Arthús,* apresentada com êxito no Teatro Novedades, de Barcelona. Com o dinheiro que esta obra lhe proporcionou mudou-se para Madri. Homem muito culto e estudioso, deu-se com os intelectuais da época e colaborou em vários jornais, nos quais manifestou o seu cáustico sentido de humor.

Em 1899, alcançou o primeiro êxito importante com *Don Lucas del Cigarral,* baseada na obra *Entre bobos anda el juego,* de Francisco de Rojas. Colaborou, depois, com Jacinto Benavente em *Viaje de instrucción,* que não obteve do público o beneplácito esperado. Em 1900, *La balada de la luz* e *Doloretes* — com libreto de Carlos Arniches — prepararam o grande triunfo de *Bohemios* (1904), no Teatro da Zarzuela, de Madri. Partitura muito bela, de fôlego lírico, com um grande encanto sentimental, onde brilha sempre a arte do mestre, é inspirada no ambiente pintado por Henri Murger em *Cena da Vida Boémia,* obra que inspirara também os libretistas de *La Bohème,* de Puccini.

Da sua vasta produção (mais de 130 títulos), salientaremos *Juegos malabares* (1910), *La generala* (1912), opereta de música fresca e garbosa, e *Maruxa* (1914), ópera em dois atos apresentada no Teatro da Zarzuela, com grande êxito. Em 1927, estreou *La villana,* com libreto de Federico Romero e Guillermo Fernández-Shaw, baseado na obra de Lope de Vega *Peribáñez y el comendador de Ocaña.* Deixamos para o fim o comentário a *Doña Francisquita,* também com libreto de Romero e Fernández-Shaw, baseado em *La discreta ena-*

morada, de Lope de Vega. O mestre desejava escrever uma zarzuela de ambiente madrileno, «algo assim como *La verbena de la Paloma* em três atos». Nos finais de 1923, os dramaturgos entregaram o libreto ao compositor com os títulos de *Jacinta la bachillera* ou *Amor con amor se paga*, que não foram aceitos. *Doña Manolita*, *Doña Mariquita* e *Felipa y Felipita* foram outros títulos propostos. Por fim, surgiu o de *Doña Francisquita*, que conseguiu o agrado de todos.

O mestre não pôde terminar a orquestração da partitura devido a ter estado de cama uns dias antes da estréia. Joaquín Turina, Conrado del Campo, Pablo Luna e Ernesto Rosillo ajudaram-no desinteressadamente, instrumentando sete números da extensa partitura, estreada triunfalmente no Teatro Apolo, a 17 de outubro de 1923. O êxito foi excecional e rotundo logo desde os primeiros momentos. A crítica mostrou-se unânime nos elogios. Comédia de amor e de ciúmes, de «tormentos» e intrigas amorosas, possui uma música romântica umas vezes, apaixonada outras, mas sempre elegante, mesmo nos números mais populares. Amadeo Vives, catalão universal, soube captar com a sua música a alma de Madri, para a verter em compassos vivos e castiços. Alberto Insúa escreveu: «Acaba de nascer uma zarzuela, uma ópera cômica —como queiram chamar-lhe— admirável e amável. Precisamente amável. O que havia no ar temperado da noite de outubro, ao sair da estréia no Teatro Apolo, era amor... Amor desajeitado e extraviado, que encontrava a sua alegria e voltava ao seu leito. Amor pela arte lírica da pátria. Amor.» Outro comentarista, referindo-se à «Canção da juventude», dizia que «fosse o nosso povo mais apreciador da canção coral, ter-se-ia tornado um autêntico hino oficial de Madri».

A morte de Amadeo Vives, ocorrida em Madri em 193? deu lugar a concorridíssimas manifestações.

José Serrano nasceu em Sueca (Valencia), em 1873, filho do regente da banda da localidade. Desde muito pequeno sentiu inclinação para a música, ingressando no Conservatório de Valencia em 1889 e mudando-se mais tarde para Madri, onde se lhe depararam muitas dificuldades para se dar a conhecer como compositor. Os irmãos Álvarez Quintero ofereceram-lhe a sua ajuda, entregando-lhe o libreto de *El motete*, que constituiu o ponto de arranque da sua carreira. Com *La reina mora*, estupendo sainete andaluz dos Quinteros, a personalidade de Serrano consolidou-se, plasmada numa partitura muito no seu estilo, que conquistou um êxito firme e duradouro. O dueto e a marcha de *Moros y cristianos* (1905) em breve se tornaram populares; os seus triunfos prolongaram-se com *Alma de Dios*, cuja «Canção do vagabundo» se mantém com vida própria e independente da obra, mesmo nos nossos dias. Produziu-se um caso semelhante com *El trust de los tenorios* (1910), cuja vibrante jota permanece ainda no repertório de todos os tenores espanhóis. Em 1916, estreou *La canción del olvido*, em Valencia, com um êxito extraordinário. O eficaz libreto de Romero e Fernández-Shaw proporcionava oportunidades líricas que

Embaixo, à esquerda, José Serrano, ao piano, com o tenor Miguel Fleta. O mestre valenciano escreveu uma missa, várias fugas, canções que alcançaram grande popularidade, uma ópera e mais de cinqüenta zarzuelas.

Em 1905, compôs Mouros e Cristãos. *A uma cena típica das festas de mouros e cristãos, que, embora populares em toda a Espanha, têm raízes mais fundas em Valencia e em Alicante.*

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

o mestre soube aproveitar totalmente, com números que em breve se tornaram populares, como o «Soldado de Nápoles». *Los de Aragón* (1927), *Los claveles* (1929) e *La Dolorosa* (1930) formam a última trilogia de êxitos de Serrano, que faleceu em 1941. A sua música fluida, direta e sem complicações harmônicas, ocupou um lugar de relevo na história da zarzuela, como continuadora do estilo de Chueca.

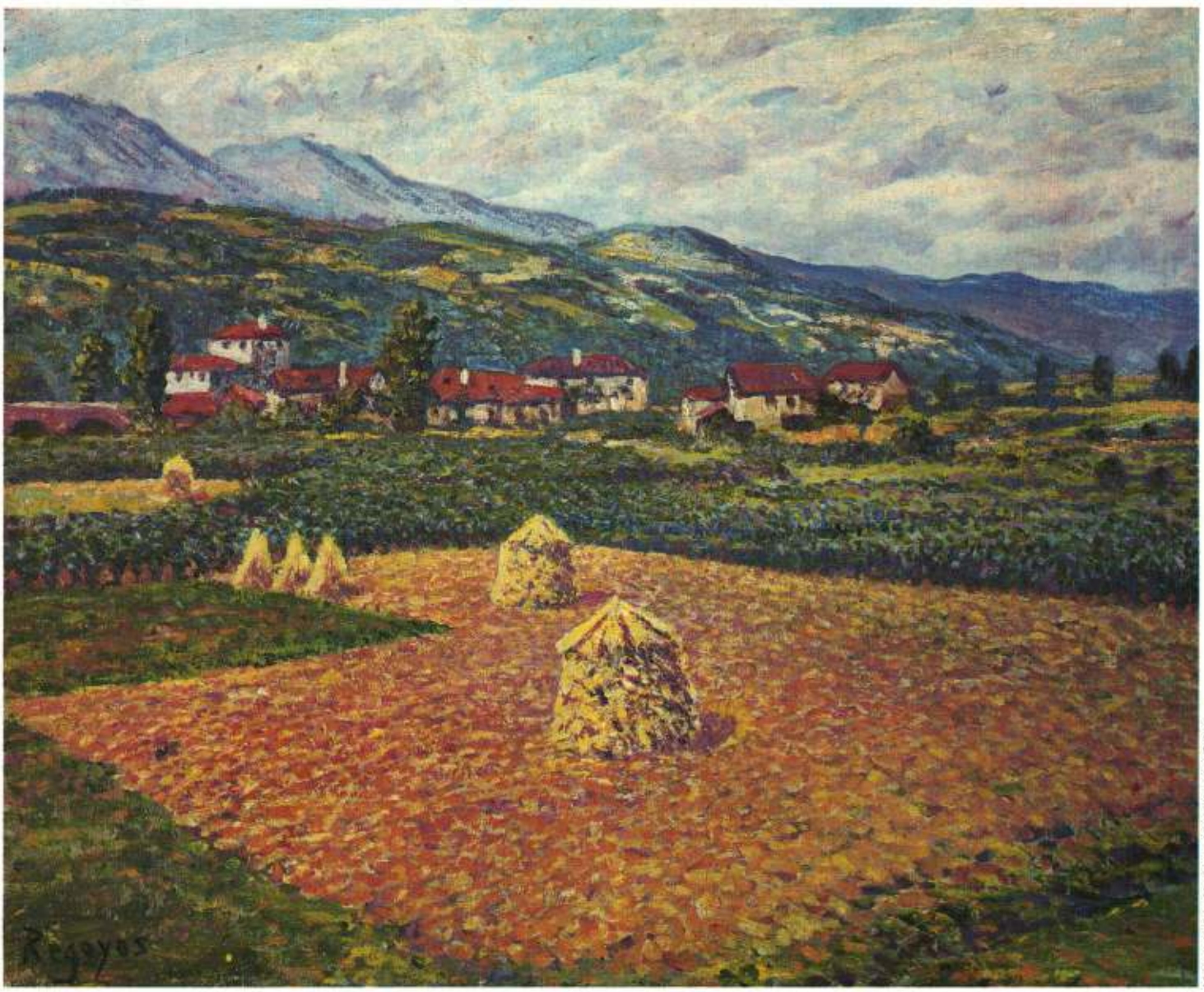
Em 1879, nasceu Pablo Luna em Alhama de Aragón (Saragoça). Notável regente de orquestra, foi contratado pelo Teatro da Zarzuela, de Madri, em 1905, o que permitiu que se familiarizasse com o gênero. Três anos depois alcançou o seu primeiro êxito com *Musetta,* opereta em um ato, consolidando a sua reputação de compositor com *Molinos de viento,* estreada no Teatro Cervantes, de Sevilha, em 1910. Nesta opereta, com libreto de Pascual Frutos, resplandece todo o lirismo, a graça e a ternura da música de Luna, sempre elegante e sensível. Nesta mesma linha, repetiu os seus acertos com *Los cadetes de la reina* (1913), *El asombro de Damasco* (1916), *Los calabreses* (1918), *El niño judío* (1923), *Benamor* (1923), *La pícara molinera* (1928), *Las calatravas* (1941). Faleceu em Madri, em 1942.

O valenciano Manuel Penella (1880-1939), extraordinariamente dotado para a música, estudou violino e órgão no Conservatório da sua cidade natal, para depois se dedicar à composição. De espírito boêmio e aventureiro, viajou incansavelmente para divulgar na América de língua espanhola a sua produção e as obras mais importantes dos outros compositores. No seu haver há que registrar obras como *Las musas latinas* (1913), *El gato montés* (1916), *Curro Gallardo* (1930) e *Don Gil de Alcalá* (1932), que o autor denominou «ópera de câmara» instrumentada apenas para cordas.

Jesús Guridi nasceu em Vitória em 1886 e estudou em Paris com d'Indy, completando mais tarde a sua formação em Bruxelas e Colônia. Magnífico organista e catedrático do Conservatório de Madri, cuja direção passou depois a desempenhar, abarcou todos os gêneros de composição: música de câmara, obras corais, para órgão, orquestrais *(Dez Melodias*

Jesús Guridi, compositor de sólida formação européia, ligado à tradição musical basca, obteve com El caserío *um êxito permanente no campo da zarzuela. Embaixo,* Campos de Milho na Biscaia, *de Darío de Regoyos y Valdés.*

O maestro Moreno Torroba, que demonstrou o seu talento em diversos gêneros, deu forma em La chulapona, *uma das suas zarzuelas mais importantes, a um quadro típico da vida madrilena. Na página seguinte,* Interior de Taberna, *de Juan B. Guzmán.*



Museu de Arte Moderna, Madri/Arquivo Salvat

Bascas, Uma Aventura de D. Quixote, Sinfonia Pirenaica, Assim Cantam as Crianças). Mirentxu (1910), catalogada como «écloga lírica», foi a primeira obra para o teatro, seguindo-se a ópera *Amaya,* de grande envergadura musical. Da sua partitura interpretam-se, em versão de concerto, dois trechos de grande efeito, o «Plenilunio» e a «Spatadantza».

É de 1925 *El caserío,* zarzuela de ambiente basco, com libreto de Federico Romero e Guillermo Fernández-Shaw. A classe musical e o profissionalismo de Guridi estão presentes nesta partitura, cheia de momentos muito conseguidos, que permanece no repertório como a sua obra mais representativa. Em 1928, com libreto dos mesmos autores, compôs *La meiga,* cujo intermédio é uma magnífica peça sinfônica. Considerado como um dos mais importantes autores líricos espanhóis, Guridi faleceu em Madri, em 1961.

Como Guridi, José Maria de Usandizaga, nascido em San Sebastián em 1887, estudou em Paris com d'Indy, na Schola Cantorum. Músico nato e superdotado, de vigorosa personalidade, onde se combinavam um dramatismo transbordante e um lirismo apaixonado, é autor de diversas obras de câmara e para órgão; mas onde a sua capacidade emotiva e o seu talento se manifestaram com todo o esplendor foi no teatro: *Mendy-Mendiyan,* «pastoral basca», estreou-se em Bilbao, em 1910, e meses depois em San Sebastián. A sua obra póstuma, *La llama* («A Chama»), ópera com texto de Gregorio Martínez Sierra, seria representada pela primeira vez em Madri, em 1915; a partitura, que o autor deixara inacabada, foi concluída por seu irmão Ramón. Entre estas duas obras escreveu *Las golondrinas* («As Andorinhas»), que subiu à cena a 5 de fevereiro de 1914, no Teatro Circo, de Madri, graças a Luisa Vela e Emilio Sagi Barba — empresários e intérpretes. A memorável noite da estréia, que começou com a rejeição e o desagrado do público, terminou triunfalmente entre aclamações delirantes. *Las golondrinas* está cheia de páginas transbordantes de emoção e dramatismo e de momentos de lirismo apaixonado, tudo isso vestido com as galas de uma harmonia moderna e com uma bela e adequada instrumentação. É, sem dúvida, uma obra sem par no repertório espanhol.

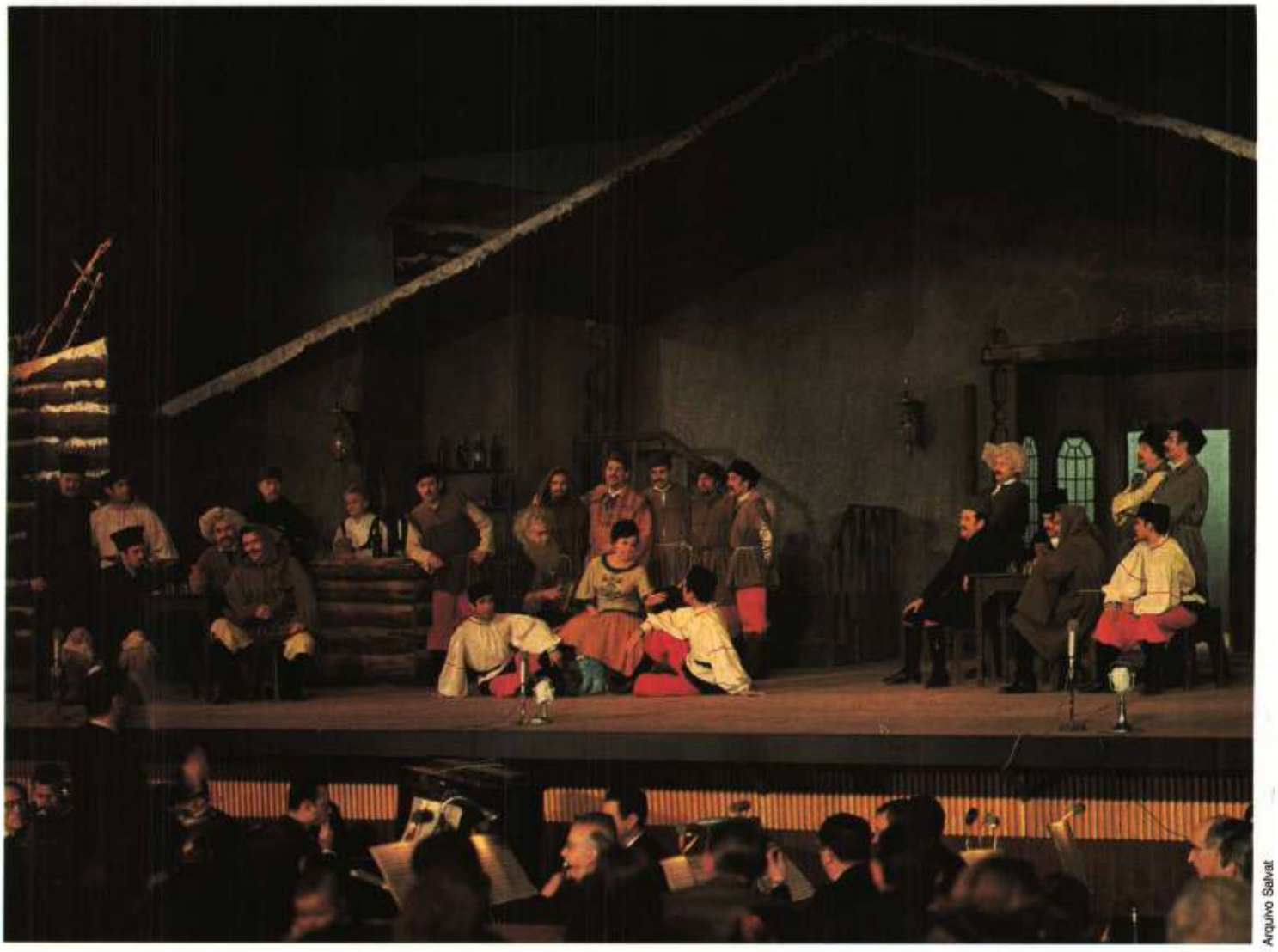
Museu de Belas-Artes, Granada/Salmer

Usandizaga faleceu em 1915, passado apenas um ano sobre o seu êxito, quando contava só 28 anos. Sua figura delicada, de expressão nostálgica, permanecerá sempre viva entre os compassos trágicos e melancólicos de *Las golondrinas.*

Do granadino Francisco Alonso (1887-1948), autor de numerosas revistas e zarzuelas, citaremos *La linda tapada* (1924), com a qual iniciou a sua carreira de êxitos, *La calesera* (1925), talvez a sua obra mais característica, *La parranda* (1928), com o seu popularíssimo «Canto a Múrcia», *La picarona* (1930) e *Me llaman la presumida* (1935). A sua música, alegre e contagiante, tornou-se muito cedo popular graças a alguns passo-dobles conseguidos, nos quais exibiu o garbo espanholíssimo da sua inspiração.

Federico Moreno Torroba, figura muito estimada da cena lírica espanhola, nasceu e faleceu em Madri (1891-1982). Era filho do maestro Moreno Ballesteros, organista da paróquia de San Millán. Moreno Torroba é autor de várias obras sinfônicas e de relevante produção para viola dedilhada, destinada aos grandes concertistas deste instrumento — Andrés Segovia, Sáinz de la Maza, Ángel Romero e Narciso Yepes. Na sua bagagem, figuram, além de duas operas, *La virgen de mayo* («A Virgem de Maio»), estreada em 1925 no Teatro Real, de Madri, e *El poeta* («O Poeta»), apresentada no da Zarzuela, em 1981, mais de 70 zarzuelas, entre as quais devemos mencionar *La mesonera de Tordesillas* («A Hospedeira de Tordesilhas», 1925), *La marchenera* (1928), *Azabache, Xuanón, Maravilla* e, sobretudo, as suas quatro obras fundamentais: *La chulapona* (1934), *Monte Carmelo* (1939), *La caramba* (1942) e *Luisa Fernanda.* Com esta última, estreada no Teatro Calderón, de Madri, em 1932, alcançou o seu êxito mais duradouro. Representada centenas de vezes, tanto em Espanha como na América Latina de expressão espanhola, *Luisa Fernanda* é, sem dúvida, uma das zarzuelas mais significativas do gênero lírico espanhol. As situações do libreto, devido uma vez mais a Federico Romero e Guillermo Fernández-Shaw, são servidas pelo músico com uma grande inspiração melódica, uma harmonização muito interessante e cuidada e uma instrumentação transparente e colorida. Os números de conjunto são resolvidos de maneira perfeita e toda a obra tem uma unidade notável. Tornaram-se muito populares o «Dueto da flor», entre o tenor e o soprano, a «Mazurca das sombrinhas» e a romança «Os varejadores», entoada pelo barítono.

Em Jacinto Guerrero concentra-se a música popular e contagiante deste gênero. Nascido em Ajofrín (Toledo) em 1895, foi discípulo de Conrado del Campo. Conseguiu o seu primeiro êxito em 1921 com *La alsaciana* («A Alsaciana»), es-



Arquivo Salvat

Em cima, cena de Katiuska, *numa representação da companhia Amadeo Vives. Com esta opereta, iniciou a sua produção para o teatro Pablo Sorozábal, após o seu regresso a Espanha, em 1931, depois de 11 anos de estudo e atividade profissional em Leipzig e Berlim. A obra perdurou na cena, não obstante o estranho ambiente resultante da popular adaptação ao libreto de típicas e contagiantes melodias russas.*

treada no Teatro Tivoli, de Barcelona. Depois, escreveu uma magnífica série de zarzuelas: *La montería* (1922), *Don Quintín el amargao* (1924), *El huésped del sevillano* (1926), *La rosa del azafrán* («A Rosa do Açafrão», 1930), *La fama del tartanero* («A Fama do Cocheiro», 1931), *El ama* (1933). Em todas elas está presente a sua inspiração, que cala fundo no público. Guerrero possuía uma especial habilidade para compor melódicos números de conjunto, que ficaram como modelos: «Las espigadoras», «La lagarteranas» e o «Hay que ver». Faleceu em Madri em 1951.

De origem humilde, Pablo Sorozábal nasceu em San Sebastián, em 1897, e, desde muito cedo, iniciou os seus estudos musicais, que ampliou na Alemanha em 1920. Maestro titular da Orquestra Filarmônica de Madri, foi-o mais tarde da Banda Municipal. À frente dos dois conjuntos manifestou os seus grandes dotes como regente. Depois de compor diversas obras sinfônicas, a sua primeira produção para o teatro, a opereta de ambiente russo *Katiuska* (1931), conquistou um rotundo êxito. Seguiram-se *La isla de las perlas* (1933) e, também nesse mesmo ano, a «ópera pequena» *Adiós a la bohemia,* com libreto inspirado em Pío Baroja. Um ano depois, estreou *El alguacil Rebolledo* («O Aguazil Rebolledo»), *Sol en la cumbre* e *La del manojo de rosas* («A do Ramo de Rosas»), peça jocosa com libreto de Carreño e Ramos de Castro. Dois duetos — um com ritmo de passo-doble e outro de habanera — e uma inspirada romança de barítono, «Madrileña bonita», deram a *La del manojo de rosas* uma popularidade imediata. É de 1940 *La tabernera del puerto,* no estilo da zarzuela grande, com um extenso elenco que exige barítono, tenor e baixo nos papéis masculinos. *Black, el payaso* («Black, o Palhaço», 1942) e, um ano depois, *Don Manolito,* foram novos exemplos do pulso firme do mestre e da sua excelente técnica de instrumentação.

Do sevilhano Fernando Díaz Giles (1887-1960) só ficou no repertório a zarzuela *El cantar del arriero* (1930), não obstante ter conseguido êxitos consideráveis com outras produções, tais como *La moza que yo quería* («A Moça Que Eu Queria»), *El renegado, El Cantante enmascarado* («O Cantor Mascarado»), *Alhambra* e *El divo.* É o autor do Hino de Infantaria, cantado por este corpo do Exército espanhol.

A carreira artística do andaluz Rafael Millán desenvolveu-se em duas partes bem diferenciadas: a das suas estréias em Madri — *El principe bohemio,* grande êxito no Teatro da Zarzuela (1914), *El chico de las peñuelas* (1915), com libreto de

Museu Provincial, Cádiz/Arquivo Salvat

Reveriano Soutullo e Juan Vert foram dois compositores que, desde muito novos, estiveram em contato com a música, colaborando com as bandas das suas terras natais. Da associação de ambos resultaram zarzuelas memoráveis, algumas das quais, como La del soto del parral, *determinaram a sua consagração. Em cima,* Figuras debaixo de uma Parreira, *obra de Joaquín Sorolla.*

Carlos Arniches, *La famosa* (1915), *El preceptor de su alteza* (1916) e *Los piratas* (1916) — e a série de obras estreadas em Barcelona, tais como *La dogaresca* (1920), *El pájaro azul* (1921), *La severa* (1925) e, acima de todas, *El dictador* (1923), representada inúmeras vezes em Barcelona, mas que passou despercebida em Madri.

Rafael Martínez Valls (1887-1946), nascido em Onteniente (Valencia), foi regente da banda provincial desta capital e, mais tarde, maestro e organista do Teatro Real, de Madri. Mudou-se depois para Barcelona, onde desenvolveu grande atividade como mestre de capela e organista de San José Oriol. Embora tenha escrito música religiosa de boa qualidade, foi no teatro musical que obteve os seus maiores êxitos. Dedicado à formação de um teatro lírico eminentemente catalão, estreou *La legió d'honor* (1930), *L'àliga roja* e a sua criação mais importante, *Cançó d'amor e de guerra* (1926).

Os compositores Soutullo e Vert conseguiram triunfar unindo os seus talentos. Reveriano Soutullo, nascido em Puenteáreas (Pontevedra), em 1884, filho do regente da banda municipal de Redondela, matriculou-se no Conservatório de Madri, onde obteve prêmio extraordinário de composição, beneficiando de uma bolsa de estudos na Alemanha e França. Escreveu mais de uma centena de obras do gênero pequeno, mas nenhuma figura no repertório. Por seu turno, Juan Vert, que nasceu em Carcagente (Valencia), em 1890, e estudou na capital levantina e em Madri, compôs algumas obras que passaram sem pena nem glória pelos palcos, até que, associado com Soutullo, alcançou o êxito definitivo. *Encarna la misterio* (1925) foi o primeiro fruto desta colaboração, que deu lugar a *La leyenda del beso* («A Lenda do Beijo», 1924), com o seu famoso intermédio. Esta obra alcançou uma extraordinária aceitação na América de expressão espanhola, onde competiu com *Doña Francisquita* e *Luisa Fernanda*. *La del soto del parral* (1927) foi a consagração definitiva da parceria. Modelo de zarzuela rural, sobressai na sua extensa e bem instrumentada partitura a romança do barítono e o popular número de conjunto «Onde estarão os nossos moços». *El ultimo romántico* (1928) culminou o ciclo de triunfos destes dois compositores, que faleceram em Madri, Vert em 1931 e Soutullo em 1932.

Embora Ernesto Rosillo (1893-1968) seja considerado principalmente um compositor de revistas, foi na zarzuela que apresentou os seus trabalhos mais cuidados. Músico de fácil inspiração melódica, é autor de *La serranilla* e *Las delicias*

Arquivo Salvat

Em cima, retrato de Isaac Albéniz. As suas obras para o teatro foram eclipsadas pelo êxito da sua música de piano, não obstante o interesse inicial que algumas delas mereceram.

Arquivo Salvat

Na fotografia apresentada embaixo, figuram Conrado del Campo, à esquerda, sentado, o músico Angel Barrios e o escritor Tomás Borrás. Del Campo chegou a compor 22 zarzuelas.

de Capua, ambas com libretos de Romero e Fernández-Shaw, *La granjera de Arlés* (1922), *La vaquerita* e o sainete de Luis Fernández de Sevilla e Anselmo Carreño *Paquita la del portillo* ou *Contra el querer no hay razones.* Não obstante, foi no campo da opereta que alcançou os seus maiores êxitos: *Luna de mayo, Una noche en Constantinopla, Llévame en tu coche* e, sobretudo, *Qué sabes tú* (San Sebastián, 1943).

Citemos também, ainda que só de passagem, Juan Tellería, Francisco Balaguer, Leopoldo Magenti, Jesús Romo e Juan Dotras Vila (1900-1979), este último autor de 20 zarzuelas, entre as quais sobressaem: *Romanza húngara, El caballero de amor* e *Mambrú se fue a la guerra.* Poderíamos elaborar uma longa lista de autores e obras, já que se estrearam mais de 2500 zarzuelas, muitas das quais no Teatro Apolo, «a catedral do gênero pequeno». Sirva de fecho a esta seção a triste data do seu desaparecimento: 1929.

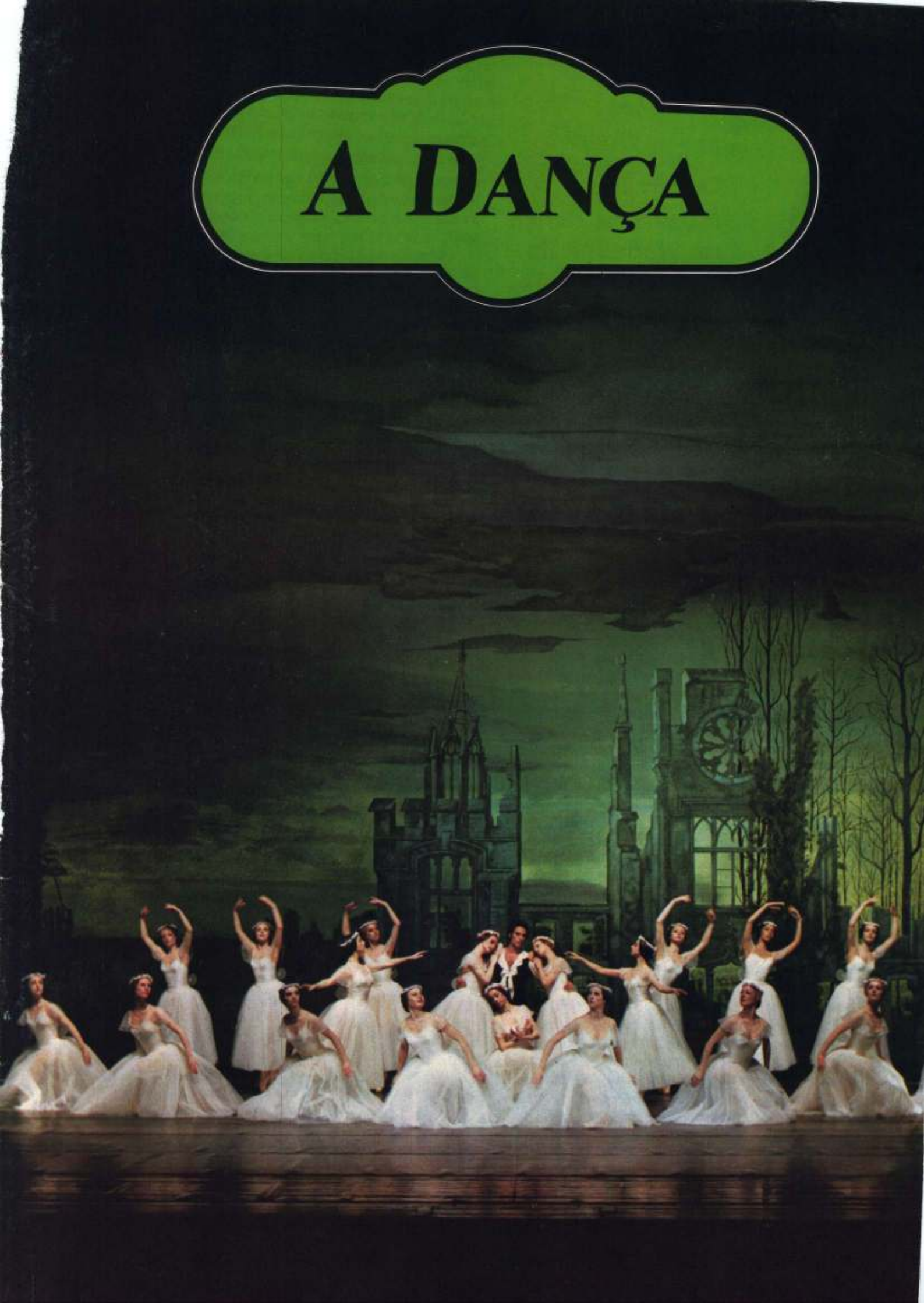
Os compositores sinfônicos e a zarzuela

Alguns grandes nomes da música sinfônica espanhola abordaram a zarzuela nos primeiros tempos da sua carreira de compositores e afastaram-se dela em virtude de não encontrarem a satisfação artística e o rendimento econômico que esperavam. Que teria acontecido se Albéniz e Falla, por exemplo, tivessem alcançado o triunfo com as suas zarzuelas? Teriam escrito *Iberia,* a *Rapsódia Espanhola, O Amor Bruxo* e *Noites nos Jardins de Espanha?* São perguntas a que ninguém pode responder.

Isaac Albéniz compôs várias zarzuelas. São anteriores a 1883: *Cuanto más viejo, Catalanes de Gracia* e *El canto de salvación.* Passamos por alto as obras escritas por encomenda do banqueiro inglês Francis Money-Coutts — embora uma delas, *Henry Clifford,* tenha sido traduzida para italiano e estreada nessa versão no Liceo de Barcelona, em 1895 —, para centrar o comentário em *San Antonio de la Florida* (Teatro Apolo, 1894). Trata-se de um sainete, com libreto de Eusebio Sierra, de ambiente goyesco, que foi muito mal recebida pela crítica. Outra tentativa teatral foi *Pepita Jiménez,* representada no Liceo em 1896, em Praga no ano seguinte, em Bruxelas em 1905 e na Ópera Cômica de Paris em 1923. Isso demonstra o interesse inicial despertado pela obra, posteriormente revista por Pablo Sorozábal. Seguramente, Manuel de Falla abordou a zarzuela para obter o benefício material que lhe permitisse viver um pouco mais desafogadamente enquanto prosseguia a sua carreira de compositor de obras de maior fôlego. Escreveu cinco zarzuelas: *La casa de tócame Roque, Limosna de amor, El corneta de órdenes, La cruz de Malta* e *Los amores de la Inés.* Segundo o próprio mestre, que era muito severo a julgar-se a si próprio, apenas a primeira podia ser levada em consideração. *El corneta de órdenes,* escrita em colaboração com Amadeo Vives, não chegou a ser estreada. Como dado curioso, diremos que parte da música de *La casa de tócame Roque* foi usada por Falla na «Dança do Corregedor» de *O Tricórnio.*

Conrado del Campo escreveu várias zarzuelas, além da sua contribuição no âmbito da ópera. Entre elas devem mencionar-se *La flor del agua* (Zarzuela, 1915), *La romería* (Circo, 1917) e *El buscador de Toledo,* em colaboração com Ernesto Rosillo (Zarzuela, 1965). Joaquín Turina musicou o sainete dos Quintero *Fea y con gracia* (1905) e as obras de Martínez Sierra *Margot, Navidad* e *La adúltera penitente,* esta última adaptação de um drama de Moreto. A grande obra de Turina para o teatro lírico é a sua ópera *Jardín de oriente,* que se estreou no Teatro Real, em 1923. ■

A DANÇA



Capítulo 29

Música de dança na Idade Média

O estudo da música de dança medieval não deve ser feito unicamente do ponto de vista musical, nem se pode contentar com o mero tratamento da obra acabada. Quanto mais recuamos no passado musical, tanto mais íntima e indissoluvelmente unidas se encontram a obra e sua execução, *res facta e interpretatio,* a música e o culto da mesma. A história da música deve completar-se com a história da interpretação da música. Esta última ocupa-se do conhecimento da realização sonora, da adequada execução ulterior da composição musical histórica. Sem a realização orientada pelas partituras e por determinados costumes e tradições, toda a composição musical seria uma sucessão de notas sem vida própria. A notação, aspecto objetivo da escrita musical, tem nas diferentes épocas da história da música um caráter muito diverso, que expressa a relação entre a obra e sua interpretação. Numa ampla panorâmica, e após uma fase em que não existia qualquer tipo de notação e só se dispunha de uma certa tradição oral (entre os chamados povos primitivos), desenvolveu-se um processo de fixação permanente da vida musical. O ponto final absoluto desta evolução é a atual música eletrônica, na qual só há *opus* e não há *interpretatio.* A obra absorveu totalmente, em si própria, a execução.

As características essenciais do som são a altura, a duração, a intensidade e a cor. De um ponto de vista histórico, primeiro efetuou-se, nas antigas culturas orientais, a fixação das alturas tonais em notas; depois, a notação da duração; um pouco mais tarde, a da intensidade e, por último, a da cor dos tons ou instrumentação. As primeiras tradições de música instrumental profana são peças de dança monódicas do século XIII. A notação destas peças não informa nem sobre a duração dos tons nem sobre a estrutura rítmica. O ensino da rítmica modal desenvolvida no século mencionado dá-nos, pelo menos, certos indícios sobre as interpretações rítmicas da música de dança daquela época. Os seis *modi,* designados segundo os pés da métrica antiga, dão seis ordens de duração, de longo a breve: 1.º modo, longo-breve; 2.º modo, breve-longo; 3.º modo, longo-breve-breve; 4.º modo, breve-breve-longo; 5 º modo, longo-longo; 6.º modo, breve-breve-breve. Na música de dança, longos e breves podem substituir-se por fortes e fracos (tônicos e átonos), ou seja, o princípio de medida pode trocar-se pelo de acentuação. De acordo com o caráter improvisador da música de dança, há que admitir que nenhum modo devia necessariamente dominar toda uma peça. Uma mudança fluida dos modelos rítmicos é perfeitamente possível na produção musical. Sobre a instrumentação das peças dispomos de documentos gráficos e testemunhos da época. A interpretação com instrumentos podia variar, de acordo com as circunstâncias e as possibilidades. Um instrumento principal parece ter sido a flauta, embora tenha também existido toda a espécie de instrumentos de sopro. Nas intervenções simultâneas de vários instrumentos que interpretavam música a uma só voz dava-se o fenômeno da heterofonia, bem como uma polifonia elementar improvisada. Heterofonia significa interpretação simultânea de uma melodia e suas variantes. Por exemplo, um instrumento interpreta a melodia, enquanto outro, ao mesmo tempo, lhe acrescenta ornamentos ou então a reduz à sua simples estrutura melódica. Por vezes, podem ouvir-se simultaneamente diversas interpretações rítmicas. A polifonia primitiva consiste quase sempre numa duplicação da melodia a intervalos paralelos e num suporte de valores longos de tons mais graves.

De um ponto de vista formal, as peças decompõem-se em pares de linhas sonoras, chamadas *puncti.* Consideremos uma forma que se pode expressar esquematicamente por *aa, bb, cc,* etc. Esta forma corresponde à formação dos chamados tropos e seqüências do também monódico canto gregoriano. Mas como quase não se pode conceber que as peças de dança se inspirassem no canto, é mais verosímil pensar que os tropos e seqüências derivem da música de dança.

A dança, proibida pelo papa Zacarias, em meados do século VIII, e permitida pelo concílio de Avinhão de 1209, constituiu uma expressão básica da vida social e parte obrigatória da educação cortesã. Embaixo: página iluminada de um manuscrito da baixa Idade Média, Theatrum Sanitatis, *com músicos e dançarinos.*

Biblioteca Casanense, Roma/Salmer

O primeiro membro do correspondente par de linhas fica amiúde melodicamente aberto, enquanto o segundo — a repetição — conclui, em regra, com uma pequena variação das notas finais. O final de todos os pares de linhas é, com freqüência, igual, o que dá como resultado um efeito de estribilho de ligação. As peças designadas por *ductio* consistem, em geral, apenas em uns poucos pares de linhas adequadas esquematicamente e executar com maior suavidade. As denominadas *estampidas* são relativamente longas e por vezes podem afastar-se substancialmente da estrutura formal.

Música de dança no Renascimento e no Barroco italianos

No que respeita à polifonia, a música de dança tendeu desde sempre, por razões óbvias, para a composição homófona, nota contra nota, e, com a prática, chegou a adotar a forma de monodia desenvolvida. Desde os princípios do século XVII, temos monodias originais para uma ou duas vozes de tiples e baixo contínuo nas obras de Salomone Rossi, Biaggio Marini, Martino Presenti e outros. A pavana (também chamada *padoana, paduana e padovana*) está documentada desde o começo do século XVI (Petrucci, impressão de 1508). Seu nome deriva da cidade de Pádua, ou talvez da palavra *pavo*. De procedência cortesã, é um passo de dança lento, quase sempre em compasso de quatro por quatro, de gênero «contínuo e solene» (M. Praetorius, *Syntagma musicum III*, 1619). Aparentado com a pavana, embora um pouco menos solene, figura o *passamezzo (passemezzo* ou *pass e mezzo)*, construído à maneira de variação (o nome significaria, segundo Praetorius, «entrar», «passar entre», ou também «passo e meio»). Na realidade, só se atém estritamente ao número de compassos (em geral, trinta e dois) e ao *tempo* de cada parte. Aparecem também com freqüência modelos harmônicos, relações melódicas da voz tiple ou do baixo. *Ballo* ou *balletto* (palavras italianas que significam baile, dança), nome coletivo para danças de todo o tipo, pode significar, desde finais do século XVI, uma forma específica de dança binária. O *ballo* é de origem popular e faz lembrar as vilanelas. Em geral, é de duração relativamente breve, interpreta-se em ritmo rápido e sua estrutura é claramente métrica. Já no século XIV está documentado o alegre e vivo *saltarello,* uma típica dança saltitante. É sempre estruturada em compasso ternário e dividida em três partes. Nos princípios do século XVI encontrava-se difundida por toda a Europa a viva *gagliarda* (galharda), de ritmo relativamente mexido e de caráter enérgico e forte, como o seu nome indica (*gagliarda:* galhardia, força, bravura).

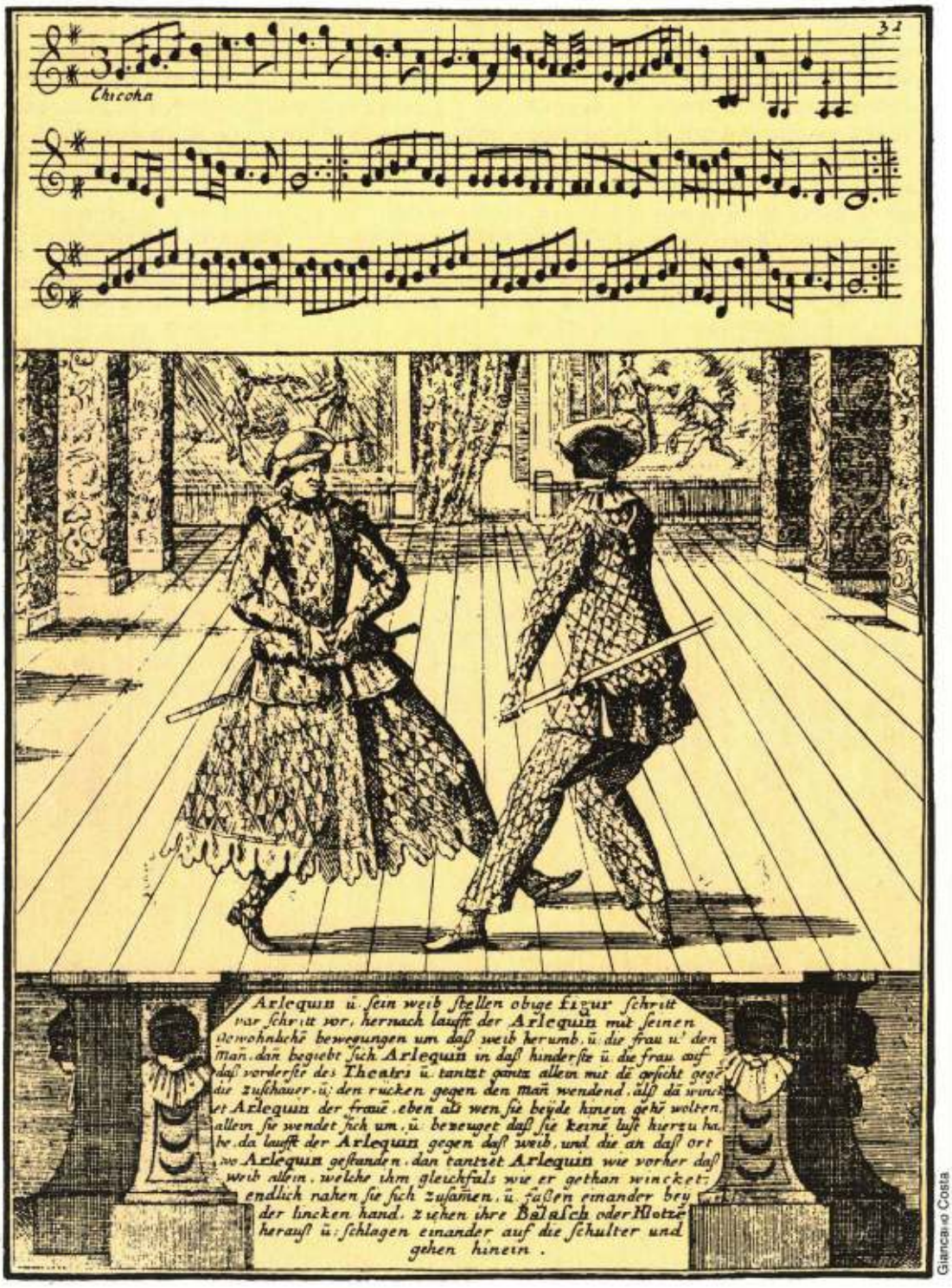
No repertório italiano de música de dança foram acolhidas as danças francesas: *branle* (o italiano *brando*), *courante, gavotte* e *volte*. O *brando* é um grupo de danças giratórias

A mais importante das danças cortesãs, por cerca dos finais da Idade Média e começos do Renascimento, foi a chamada bassa danza, *que teve seu auge no século XV, e desapareceu depois da segunda metade do XVI. A litografia do século XVI, embaixo, mostra uma* bassa danza *numa festa de esponsais.*

Giancarlo Costa

ou em roda, que podem diferir muito em tempo e caráter. Aqui, o movimento dos dançarinos não é, em regra, tão «vivo como nas galhardas e correntes, mas sim muito moderado, efetuando-se com os joelhos, sem saltos» (M. Praetorius). A *courante* (corrente), dança cortesã, impôs-se cerca de 1600. Seu nome vem de «correr» e a forma italiana conservou sempre este caráter. Seu ritmo é geralmente ternário e gosta de começar por um anacruse. A *gavota*, de origem popular francesa, transformou-se em dança da corte nos finais do século XVI. De caráter alegre e festivo, costuma principiar com dois ligeiros compassos. A *volte*, originária da Provença, recebe esse nome de *voltare* (voltar), porque «nesta dança uma pessoa desloca-se e dá voltas em torno de outra» (M. Praetorius). É de caráter vivo e enérgico, quase sempre em compasso de 6/4. Desde o século XVII, a *allemande* (alemanda), originária da Alemanha, teve cada vez maior aceitação em Itália, embora tenha ido perdendo seu original caráter de dança: «Não é tão rápida como a galharda, mas um pouco mais melancólica e lenta» (M. Praetorius).

Predomínio da suíte na Alemanha

A suíte, como seqüência de várias danças compostas no mesmo tom, que dão forma a um conjunto cíclico maior, encontra-se já no Renascimento, sobretudo na escrita para alaúde. Na Itália do primeiro Barroco, porém, quase não se seguem já estas tendências. O interesse por elas parece condicionado pela sua relação com a sonata. A suíte aparece aqui mais como um resultado da escolha do músico: tomando-se

Giancarlo Costa

À esquerda: uma página do tratado de Gregorio de Lambranzi Nova e Curiosa Escola de Dança Teatral, *que ilustra um passo da chacona. Este raro livro de dança, editado em 1716, em Nuremberg, é uma das obras mais interessantes do século XVIII sobre o tema.*

A gravura da direita ilustra um momento da comédia A Donzela do Moinho, *de Beaumont e Fletcher, autores britânicos do século XVII. Ao som de um violino, os jovens executam uma dança popular da época, provavelmente uma* giga, *de movimentos livres, rápidos e vivos.*

Archiv für Kunst und Geschichte

Johann Hermann Schein foi um antecessor de Bach no lugar de Kantor *da igreja de S. Tomás, de Leipzig. Sua coleção de música instrumental,* Banchetto musicale, *representou um marco na história da variação na suíte. Em cima: retrato gravado a cor em madeira, em 1609.*

diversas danças singulares, forma-se um conjunto — suíte — de acordo com um projeto de composição. Fora da tonalidade, estas danças consecutivas quase não têm nada em comum. Os compositores raras vezes foram mais além do núcleo original pavana-galharda ou *passamezzo-saltarello*. Composições ocasionais mais amplas, como, por exemplo, o grupo formado por pavana-galharda-corrente (ou *entrata-balletto-gagliarda-corrente*), são exceções.

A *chacona*, importada cerca de 1600 da Península Ibérica (provavelmente derivada da portuguesa chacota), é uma dança de compasso ternário, com freqüência considerada lasciva. Em Itália perdeu seu caráter original de dança e veio a converter-se numa forma de variação sobre um baixo *ostinato*.

BBC Hulton Picture Library

A suíte apareceu na Alemanha nos princípios do século XVII. O desejo de criar formas cíclicas maiores com uma série de tempos padrões e uma relação de variação entre as diversas partes teve aqui uma precoce manifestação. A coleção *Newe Padouan/ Intrada. Däntz und Galliarda / mit vier Stimmen / ein jedlichs nach seiner Art / auff Musicalischen Saitenspielen gantz lustig zugebrauchen*, impressa em 1611, em Nuremberg, por Paul Peuerl (organista da igreja evangélica de Steyr, na Alta Áustria), contém, na primeira edição, dez suítes com variações de quatro tempos e duas suítes com variações de dois, todas sem baixo contínuo. As suítes em quatro tempos são formadas pela seqüência *padouan-intradadantz-gagliarda*. A *padouana* e o *dantz* são de compasso direto, ao passo que a *intrada* e a *gagliarda* são de compasso indireto. A relação de variação é freqüentemente muito livre. Numa coleção aparecida também em Nuremberg, em 1625, *Gantz Neue Padouanen/ Auffzüg / Balletten / Couranten / Intraden / und Däntz*, a seriação é mais livre, «composta por três vozes», e as peças requerem baixo contínuo no alaúde ou instrumentos de tecla. No *Banchetto musicale* (Leipzig, 1617), de Johann Hermann Schein, encontram-se, entre outras, vinte suítes com variações a cinco vozes em cinco andamentos, com a seqüência *padoauna-gagliarda-courante-allemande-tripla*. As danças, que «se correspondem umas às outras em tom e invenção», são, em geral, artisticamente compostas em polifonia, de forma que o próprio caráter de dança fica com freqüência diluído. Em muitas outras coleções, as danças não estão combinadas entre si nem no começo nem no final, ou, quando muito, estão-no por pares (pavana-galharda, etc.). A seleção e composição ficam então a cargo dos intérpretes (coleções de Hans Leo Hassler, Christoph Demantius, Johann Staden, Erasmus Widmann, J. Moeller, Melchior Franck, Valentin Haussmann, etc.). É também importante a *Terpsichore*, de Michael Praetorius, que contém umas trezentas danças. A execução destas danças, como era costume da época, podia fazer-se com todo o tipo de formação instrumental, mas os instrumentos de cordas foram ganhando uma preferência cada vez maior. Naturalmente, havia sempre a possibilidade de adotar uma tablatura para alaúdes e instrumentos de tecla.

A *intrada*, não foi suscetível de fixação. Seu caráter original de música de abertura ou de apresentação perdeu-se com a suíte. Nesta, tem a função de primeira ou última dança.

Danças renascentistas e barrocas inglesas

Na Inglaterra do Renascimento e do Barroco reinou um autêntico frenesim pela dança, que produziu uma avalancha de composições especializadas. Típicas danças inglesas foram o *domp*, o *hornpipe* e o *jig*. O *domp* perdeu, no século XVI, grande parte do seu caráter melancólico-festivo original e desapareceu definitivamente pouco depois de começado o século XVII. O *hornpipe*, documentado desde o século XV, é composto geralmente num vivo compasso ternário. A composição é de preferência sincopada. O *jig* (giga), procedente da Escócia e Irlanda, teve sempre uma forte raiz popular e quase não teve acesso à sociedade. Seu caráter é, segundo Shakespeare, *hot and hasty* (vivo e rápido). Desde os princípios do século XVII, verifica-se uma crescente estilização das danças, que em regra se apresentam sob a forma polifônica. A pavana, em especial, separa-se da dança propriamente dita como peça instrumental independente, convertendo-se no principal meio de expressão do moderno estilo afetivo; influenciada pelo lamento italiano e o madrigal cromático, expressa sempre uma paixão dolorosa. O compositor de pavanas mais relevante foi John Dowland (c. 1563-1626), um dos melhores tangedores de alaúde do seu tempo, que escreveu também galhardas, alemandas, etc. Juntamente com a pavana, foram também acolhidas em Inglaterra quase todas as restantes danças estrangeiras então em moda, como o *ballo*, o *saltarello*, a *gagliarda*, a *volta*, a *allemande*, etc. Mas, ao contrário do que aconteceu na Alemanha, não chegaram a formar suíte. □

Obras representativas

Capítulo 30

Danças na Idade Média e no Renascimento

Danças medievais

As funções sociais desempenhadas pela dança nos nossos dias poderiam reduzir-se a duas: diversão e espetáculo. Não aconteceu o mesmo durante a longa Idade Média, em que a dança teve sobretudo outras duas funções sociais: uma poderia encerrar-se no binômio magia-religião; outra, no espaço que vai da terapêutica à orgia. Subsistem ainda, hoje em dia, restos de tudo isso nos *seises* e outras danças folclóricas, nas práticas esotéricas de algumas religiões marginais, na aeróbica, etc. Mas, de qualquer forma, convém que situemos nosso pensamento nas coordenadas da cultura daqueles tempos, se queremos entender o seu exato significado e valor, longe do concerto ou do disco, que é onde habitualmente costumamos ouvir estas coisas. Caso contrário, revelar-se-á impossível compreender fenômenos como aquelas epidemias de furor dançarino que invadiram periodicamente a Europa e que popularmente se chamaram «dança de São Vito». Numerosos grupos de possuídos por esta loucura percorriam os campos arrastando atrás de si todo o tipo de pessoas. Eram sempre acompanhados por músicos, imprescindíveis para acalmar a sede de dança e o paraxismo compulsivo destes seres, e por familiares, que tentavam chamar à razão aquela gente enlouquecida.

Semelhantes fatos são explicáveis numa sociedade super-repressiva para as classes fracas e ao mesmo tempo aterrorizada com o sobrenatural. Muitos infelizes não encontravam outra saída para seus problemas a não ser este frenesim de dançar, que merecia uma certa compreensão, pelo menos como castigo de Deus, possessão diabólica, etc.

À Igreja devem ter-se deparado, nos primeiros tempos, danças rituais de todo o tipo: de fertilidade, de invocação da chuva, de preparação para o combate, de mudanças de estação, etc. Sempre que pôde, assimilou-as, com uma política semelhante à que seguiria posteriormente na cristianização da América ou de África, convertendo-as em danças em honra da Virgem, do santo padroeiro, do Natal, etc. Contudo, a dose de descontrole orgiástico implícito em qualquer dança motivou que as proibições fossem aumentando de forma progressiva. Precisamente graças às cada vez mais numerosas proibições dos concílios, sabemos que as danças nunca chegaram a ser inteiramente desterradas das igrejas, dos cemitérios e de outros recintos sagrados. Em al-

Embaixo: quadro de Gonzalo de Bilbao que mostra os meninos de coro da catedral de Sevilha, os seises, que, envergando trajes de seda azul e branca, cantam e dançam em certas festividades.

Arquivo Salvat

guns casos, dada a força que socialmente haviam adquirido estas práticas, a Igreja tentou restringi-las a certas festividades, transformando seu caráter até onde pôde. Mais: em alguns lugares, os eclesiásticos optaram por compor um repertório específico de danças religiosas que substituíssem as mais contaminadas pelo paganismo. É esta a origem e a função do *Llivre vermell* de Montserrat, explicitado assim no mesmo códice: «Uma vez que os peregrinos gostam de cantar e de dançar durante as vigílias que celebram na igreja de Santa Maria de Montserrat e até na praça durante o dia, e como não se devem ouvir ali senão canções honestas e devotas, foi com este fim que se escreveram as que se seguem.» E, efetivamente, algumas peças da coleção apresentam o título *«ad trepudium rotundum»* ou *«a ball redón»*, isto é, para serem dançadas em roda ou em círculo. De resto, esta parece ser uma das formas mais difundidas e ancestrais de dança, tal como testemunham numerosas representações em frescos e iluminuras. Em rodas mistas ou de um só sexo, os bailes de roda medievais deixaram vestígios nos folclores europeus.

A última peça do *Llivre vermell*, *«ad mortem festinamus»*, foi relacionada com a Dança da Morte. Até certo ponto, a Dança da Morte é mais uma ficção pictórica ou literária do que uma realidade coreográfica, embora não se possa descartar a existência de algumas representações ao vivo. Trata-se, em suma, de outra reação do homem medieval perante os desequilíbrios sociais, ainda que o motivo imediato pareça ter sido as grandes pestes que assolaram a Europa durante a baixa Idade Média.

Freqüentemente, relaciona-se de modo unívoco a música de dança com a música instrumental. Todavia, convém a este respeito precisar que, nos tempos medievais, a música de dança era amiúde cantada. Mais: a dança está na origem de formas literário-musicais como o *virelay* ou o *rondeau* e a estrutura de versos e frases musicais têm relação com o número de passos próprio de cada dança. De qualquer maneira, a separação entre os dois gêneros não é nítida demasiado, como o prova uma velha história trovadoresca: Raimbaut de Vaqueiras morava na casa do marquês de Monferrat, e estava apaixonado pela irmã deste, Beatriz. Os amores não iam bem e isso trazia o compositor afastado da composição e de todo o prazer. Certo dia, chegaram uns jograis que tocaram uma estampida (canção para dançar) que causou sensação na corte. Beatriz pediu ao seu apaixonado que cantasse qualquer coisa e a Raimbaut só ocorreu improvisar uns versos sobre a melodia da estampida. É a famosa *Kalenda maia*, escrita cerca de 1190. Isto quer dizer que a separação entre música instrumental e vocal ainda não fora estabelecida.

O termo que mais aparece na literatura medieval para descrever cenas de dança é o de *carole*. Trata-se da típica dança em cordão: quem guia a dança vai descrevendo um caminho, que é seguido pelo resto dos participantes de mão dada. Para dançar a *carole* não

Arquivo Salvat

Em cima: um pormenor de Os Vícios Capitais e Outros Pecados, *de Andrea di Bonaiuti, no qual se pode observar a assimilação por parte da Igreja das danças profanas, que utilizava para determinados efeitos.*

Biblioteca Nacional, Madrid/Arquivo Salvat

Na gravura que figura à esquerda, a morte, que toca violino, convida um músico para dançar. Estas singulares danças medievais serviam com freqüência para exorcizar a morte e para recordar a fragilidade da vida.

Archiv für Kunst und Geschichte

A imagem apresentada em cima pertence a um manuscrito de lieder *de Heidelberg, o* Códice Menesse *de 1310-1340, uma coleção lírica com miniaturas sobre pergaminho. Os dançarinos despedem-se de uma festa, de mãos dadas, dançando uma* carole.

são necessários grandes conhecimentos coreográficos. Quando, no entanto, os escritores falam da «dança» (*danse, Tantz,* etc.), costumam referir-se à dança de pares ou grupos de três, com movimentos mais elaborados e praticada pelas classes altas.

Carole e *danse* seriam, pois, os dois tipos fundamentais de danças da Idade Média, embora já no século XIV encontremos em cada país uma grande variedade de termos: *saltarello, trotto, tresche, estampie, stantipes, espringale, reien, etc.* Muitos deles não passam de variantes locais ou modas temporárias. As tentativas de atribuir a cada uma destas danças uma coreografia específica não ultrapassaram ainda o nível do discutível.

Os movimentos coreográficos de uma dança, como a melodia de uma canção ou os versos de um poema épico, seguiam um sistema de transmissão oral graças aos jograis e menestréis. Aproveitando o tempo da Quaresma, vinham anualmente todos os tipos de profissionais da música e da dança aos Países Baixos, às chamadas escolas de menestréis. Ali se produziam os intercâmbios e se ditavam as modas da temporada seguinte. Os senhores esperavam com ansiedade o regresso dos seus menestréis para as festas da Páscoa, segundo sabemos por numerosos documentos.

As fontes mais importantes sobre a música medieval de dança são dois manuscritos. Um, francês (Paris, Biblioteca Nacional, fonds fec. 844), dos últimos anos do século XIII, é conhecido por *Le manuscrit du roi,* porque as suas oito *estampies* apresentam o adjetivo *royal* ou *réal.* Contém ainda três *danses.* O outro, italiano e um século posterior (Londres, Museu Britânico, 29 987), contém quinze peças monódicas: quatro *saltarelli,* um *trotto* e o resto, *istampite* com títulos tão sugestivos como *Lamento di Tristano, Tre fontane, Cominciamento di gioia, Gaietà,* etc.

O século XV. A dança baixa

Os primeiros lustros do século XV (em muitos países pode falar-se já de um primeiro Renascimento) assistiram a uma mudança substancial dos costumes relativos à dança. A tradição oral começou por ser substituída por coreografias escritas, que organizavam minuciosamente os passos da dança. Este fenômeno foi paralelo ao aparecimento de professores de dança, profissão em que os judeus tiveram particular relevo. O primeiro conhecido é Rabbi Hacén ben Salomó, que, em 1313, preparou uma dança religiosa para os vizinhos da freguesia de S. Bartolomeu de Tauste. Um século mais tarde, Domenico

da Piacenza criou na Lombardia uma verdadeira escola de dança, com continuadores como Guglielmo Ebreo da Pesaro, Antonio Cornazano e Giuseppe Ebreo, alguns dos quais deixaram tratados escritos sobre a *Arte di ballare et danzare.*

Todos os tratados acerca de danças têm, em regra, uma estrutura semelhante: uma primeira parte dedicada à descrição dos passos, à sua relação com a música, às maneiras palacianas e à teoria e filosofia da dança; a segunda parte descreve coreografias de danças concretas, acompanhando-as às vezes com a música correspondente. Os costumes cortesãos deste tempo haviam alcançado um elevado grau de sofisticação. Era a época do gótico flamejante, dos sapatos e gorros pontiagudos, da linguagem super-heteróclita dos poetas do amor cortês, etc. Um abismo separa todo este complexo dos costumes populares. A música e dança cortesãs andavam a par de tudo isso e a transmissão destas modas era feita pelos mestres e os tratados de dança. A castelhana *Razón de amor* — poema jogralesco do século XIII — descreve assim a sua personagem: «*Moró mucho en Lombardia/por aprender cortesia.*»

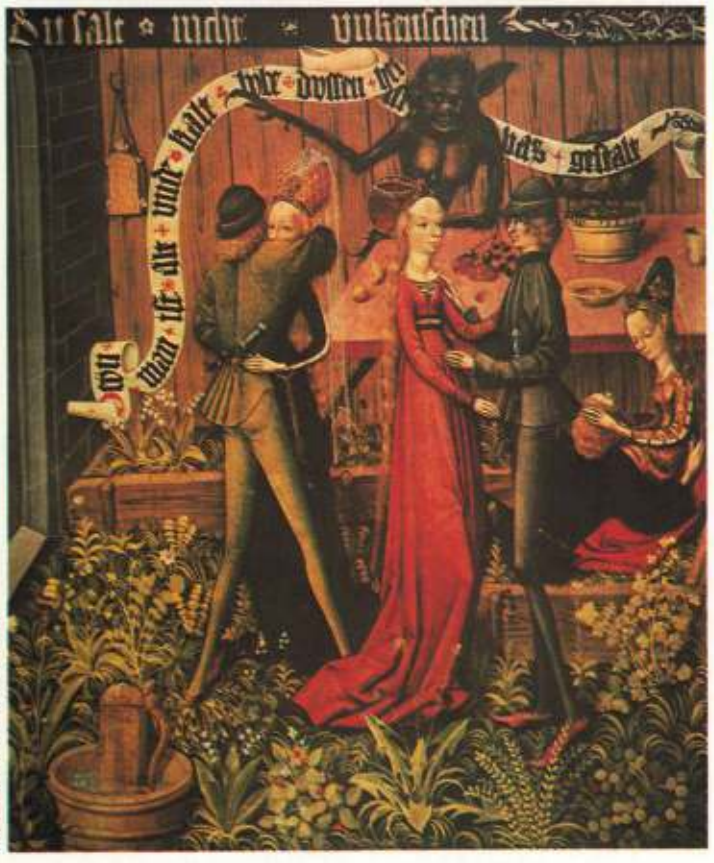
Nesta época, difundiu-se por toda a Europa uma nomenclatura comum dos passos com suas abreviaturas: *s* = simples: um pé avança um pouco e o outro se arrasta atrás; *ss* = dois simples; *d* = duplo; *b* = *branle:* passo lateral, com certo balançar do corpo; *r* = *ripresa:* movimento de retrocesso; *R* = reverência; *c* = *congé:* despedida.

De mais a mais, tudo isso estava condimentado com um ritual de sociedade que o cavaleiro devia conhecer minuciosamente.

Eis um significativo parágrafo que Thoinot Arbeau publicou na sua *Orchésographie:* «Em primeiro lugar, quando tenhais entrado no lugar destinado à dança, escolhereis uma honesta donzela que vos pareça bem e, segurando o chapéu com a mão esquerda, estender-lhe-eis a direita para a convidar a dançar. Ela, discreta e bem ensinada, dar-vos-á a mão esquerda e levantar-se-á para vos seguir. Então, conduzi-la-eis ao extremo da sala e pedireis aos tangedores que executem uma dança baixa, porque senão, por inadvertência, poderiam tocar uma outra. Quando começarem a tocar, começareis a dançar, e tende em conta que se lhes pedistes uma dança baixa, suporão que quereis uma regular e comum. De qualquer modo, se a melodia de uma canção sobre a qual se haja construído uma dança baixa vos agradar mais do que outra, podereis dizer-lhes o começo da canção.»

A última frase indica-nos de novo que a separação entre música vocal e instrumental ainda não estava consumada. De resto, a transcendência social da dança está bem patente no seguinte parágrafo do mesmo autor: «As danças são praticadas para saber se os apaixonados estão sãos e com boa disposição: no fim das mesmas, é-lhes permitido beijar as suas namoradas, a fim de que ambos se possam sentir e cheirar um ao outro, comprovar se têm um hálito agradável,

Archiv für Kunst und Geschichte



Archiv für Kunst und Geschichte

Em cima: pormenor de uma tábua sobre os dez mandamentos, do século XV, referido especificamente ao sexto, com jovens dançando. Sem ignorar o papel da dança na vida social, a Igreja exercia sobre ela um rigoroso controle. Em contrapartida, a imagem do lado, Dança dos Patrícios de Augsburgo, *de 1500, não mostra um ambiente de tensão vigiada, antes parecendo pressagiar já aquilo que será a típica festa e dança da burguesia endinheirada.*

etc., de maneira que, para lá de outras vantagens que se retiram da dança, ela demonstra ser necessária para ordenar bem uma sociedade.» Evidentemente, a repressão ainda era muito forte. Por isso, continuava dançando-se nas igrejas e nas praças, embora destas danças, que utilizavam a tradição oral, não tenhamos qualquer documento escrito; apenas o folclore.

Das outras, as *basses dan-*

ses cortesãs, conhecemos parte da música. Nas duas fontes mais importantes, o manuscrito de Bruxelas e o livro de Michel de Toulouse (c. 1496-1505), encontra-se copiada a melodia de cada dança baixa em notas de igual duração. Cada nota tem escrita a abreviatura do passo que lhe corresponde. Esta melodia era tocada pela sacabuxa (primitivo trombone). Entretanto, um instrumento mais agudo (charamela ou corneto) improvisava um contraponto, em estilo quase de *jazz,* e um tambor marcava o ritmo. Naturalmente, tais improvisações nunca foram escritas, ou só muito poucas vezes, de maneira que conhecemos muitos «tenores», mas comparativamente poucos «discantes». Entre os tenores mais utilizados como estrutura de dança baixa sobressai um chamado *«tenore d'il Re de Spagna»,* ou simplesmente *La Spagna,* de origem desconhecida, e que em Espanha se chamou «tenor da alta». Esta «alta» era a dança que combinava ou aparecia depois da «baixa», ainda que o termo possa também estar relacionado com os instrumentos «altos» (de forte sonoridade) com que era tocada. Cabezón, em meados do século XVI, ainda empregou este tenor como base de um belíssimo contraponto.

Danças renascentistas

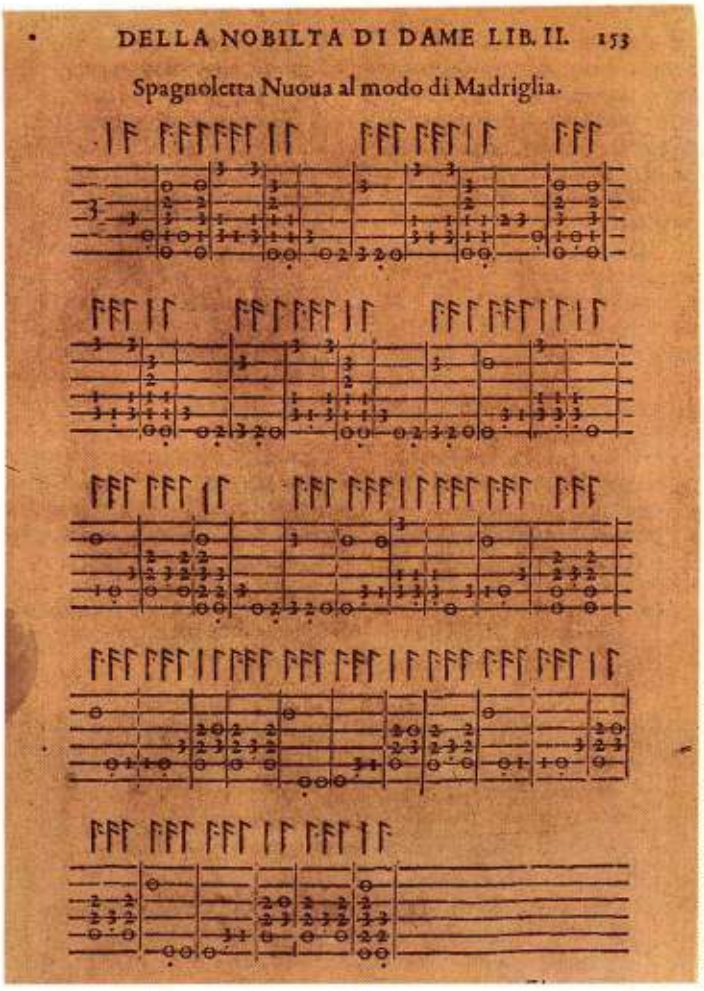
Cerca de 1500, produziram-se importantes modificações nos gostos musicais e nas danças da sociedade cortesã. Com certos matizes, pode afirmar-se que uma onda de frescura popular penetrou nos caducos salões feudais. O Renascimento redescobriu e integrou num nível culto formas poéticas, musicais e coreográficas que, ao longo da Idade Média, se tinham ido forjando na cultura das classes populares, enquanto a oficial criava em torno do amor cortês e dos seus ritos um sutil complexo cultural. Na expressão de Américo Castro, «O Renascimento rende culto ao popular, como objeto de reflexão, mas desdenha-o como sujeito operante; o Renascimento demonstra seu interesse pela matéria popular, servindo-se da razão afinada e da cultura, instrumentos não populares. É a época dos autos pastoris, dos vilancicos polifônicos, das *frottole,* etc.» Apesar disso, a maior parte das danças populares seguiu o seu processo incontaminado através da transmissão oral. Eis o repertório de um pastor de Rodrigo de Reinosa:

«Y sé bien la correntera,
altibaja y la cayera,
deleitosa y la trotera
y huertes danzas danzar.
Sé bien bailar las coxetas,
trastocadas las gambetas,
que apuesto las agujetas,
de saberlas bien brincar.»

Nesta época, graças à imprensa, o repertório internacionalizou-se mais rapidamente e chegou até nós com mais facilidade. Conhecemo-lo, sobretudo, por meio de dois canais principais: os tratados e as edições de música de dança. Os tratadistas mais importantes são: Antonius de Arena, Thoinot Arbeau (anagrama de Jehan Tabourot), Fabrizio Caroso e Cesare Negri.

Seguindo a *Orchésographie* de Arbeau, sabemos que a pavana destronou a dança baixa como dança cerimonial. «Quanto à pavana, serve para que os reis, príncipes e senhores se mostrem nos dias de festa solene, com suas grandes capas e trajes de cerimônia. E quando as rainhas, princesas e damas os acompanham, algumas donzelas seguram nas longas caudas dos seus vestidos, para que não arrastem pelo chão. E as tais pavanas são tocadas por oboés e sacabuxas. Chamam-lhe 'a grande dança' e fazem-na durar até que os que a dançam tenham dado duas ou três voltas à sala, isto se não preferirem dançá-la para a frente e para trás.» Obedecendo ao ritmo natural do andar, a pavana utiliza o compasso de quatro tempos, mas costuma seguir-se-lhe uma galharda, que utiliza a mesma melodia, adaptada ao ritmo ternário.

Muitas destas pavanas-galhardas eram construídas com melodias de canções muito conhecidas. O processo consiste em enquadrar a melodia num número fixo de compassos, quatro ou oito, e acompanhá-la com uma harmonia bastante sumária, afastada de complexidades polifônicas. Em compensação, muitas canções adotavam esta quadratura e algumas até o ritmo caraterístico da galharda. Continuavam, pois, por traçar os limites entre o vocal e o instrumental.

A galharda era dançada de maneira solta e atrevida. Em alguns lugares, chamava-se também *cinq pas,* porque eram cinco seus passos caraterísticos: elevação do pé esquerdo, logo a seguir do direito, outra vez o esquerdo e outra vez o direito, salto elevado e regresso à posição inicial. O ciclo fechava-se fazendo avançar o pé esquerdo e dando uma volta completa sobre ele. O movimento característico da galharda era o chamado «passo de grou», que consistia em um pé avançar, enquanto outro se levantava como que para dar um pontapé.

Biblioteca Nacional, Madri/Arquivo Salvat

Fabrizio Caroso escreveu duas obras indispensáveis para conhecer os passos e a música das danças da segunda metade do século XVI. Em cima: uma página de uma delas, Nobiltà di dame, *de 1600.*

Em Espanha, a pavana encerra ainda alguns mistérios. Em primeiro lugar, existem alguns poemas, com versos de seis e doze sílabas, intitulados pavanas, cuja relação com a dança se ignora. Mas, acima de tudo, é estranho o fato de muitas músicas de pavana de autores espanhóis serem escritas em ritmo ternário e algumas, até, sobre o conhecido esquema da folia. A repressão atuou seguramente neste caso obrigando a disfarçar sob a solene designação de pavana certas músicas que tinham nomes menos honestos.

Uma variante da galharda era o *tourdion,* denominada *tordião* em português. O editor francês Pierre Attaingnant (c. 1494-c. 1551) agrupou por vezes uma *basse dance* quaternária, seguida da sua *recoupe* ternária e coroada por um tordião de ritmo ternário mais vivo.

A primeira referência à *courante* data de 1515. Segundo a descrição dada por Arbeau, trata-se de uma dança de pantomima, de origem camponesa. Três moços escolhem três donzelas: os pares põem-se em fila; cada dançarino leva sua dama até ao fundo da sala e retira-se para o extremo contrário. Então, vão-se aproximando um a um, fazendo todo o tipo de gestos que parodiam um apaixonado, mas as damas viram-lhes as costas. Gestos de desconsolo, pedidos de perdão e reconciliação. Beijos e abraços até acabar a dança. Apesar de ter sido inicialmente uma dança rápida, a *courante* adquiriu mais adiante uma certa gravidade, chegando, na escola francesa do século XVII, a ser a dança lenta e grave sucessora da pavana.

Simion/Ricciarini

Giancarlo Costa

A ilustração mostra um passo de pavana, dança cortesã dos séculos XVI e XVII, provavelmente de origem italiana. A fonte mais antiga sobre esta dança é a Intabolatura di lauto, *de Dalza, de 1508.*

A coreografia da galharda, de ritmo mais solto e ágil do que o da pavana, encontra-se em vários tratados da época. A gravura de cima pertence à Nova e Curiosa Escola de Dança Teatral, *de Lambranzi.*

Outra dança nomeada por Arbeau é a *allemande*. Trata-se, também, de uma dança de pares, de origem pantomímica e andamento regular. Tinha movimentos muito simples e os pares moviam-se em fila pelo salão. Por vezes, os jovens tiravam a dama uns aos outros e o que ficava sozinho fazia o possível por arranjar par, embora Arbeau aconselhasse que era melhor evitar estas partidas, porque acabavam sempre mal.

Algumas danças de sociedade eram realmente atrevidas, como por exemplo a *volta*, em que os pares se abraçavam, davam voltas, saltavam, atiravam a moça ao ar, etc. Com tais movimentos era fácil cair e, para o evitar, as mãos agarravam-se onde podiam. Uma lenda conta que o duque de Anjou, futuro Henrique III de França, se apaixonou perdidamente por Marie de Clèves precisamente devido ao feitiço de uma *volta*.

Na sua *Orchésographie*, Arbeau dedica uma grande extensão ao *branle*, na sua origem uma dança de cadeia em que os dançarinos se dirigiam para os lados, umas vezes em fila aberta e outras em círculo fechado. Na realidade, designavam-se por este nome inúmeras danças campestres, entre cujos movimentos podia haver tantas diferenças como entre uma simples roda infantil e uma sardana. Por isso encontramos músicos de *branle simples, double, coupé, gai, da Borgonha, de Poitou*, etc., que se agrupavam normalmente em suítes, dando origem àquilo que depois seria uma prática musical corrente. Arbeau descreveu-o assim: «Os tocadores estão habituados a começar, numa festa, por um *branle* duplo ou comum, depois executam o *branle* simples, em seguida o *branle gai* e, finalmente, os *branles* que denominam da Borgonha e alguns da Champagne. A suíte destes quatro tipos de *branle* é apropriada para as diferentes pessoas que entram numa dança: os velhos dançam gravemente os *branles* duplos e simples; os jovens casados dançam os *branles gais* e os mais jovens dançam alegremente os *branles* da Borgonha.»

Danças teatrais e «baletti»

Nas efervescentes cidades italianas do Renascimento, os grandes e ricos senhores gostavam de exteriorizar seu poderio com espetáculos teatrais, mascaradas, desfiles, etc., nos quais a dança alegórica e mímica tinha uma importância primordial. Um dos pretextos mais utilizados consistia numa representação da luta entre mouros e cristãos, que daria origem — se não deriva dela — à dança da *morescha* ou *mourisca*, de que ainda há vestígios no folclore português. Na corte de Ferrara não havia comédia que não tivesse a sua *morescha*. Na realidade, designavam-se no Renascimento pelo nome de *morescha* três formas coreográficas:

1.º Uma dança de uma mulher só, com movimentos exóticos e sinuosos, imitando ou fazendo lembrar alguns tipos de dança árabe.

2.º Uma dança de espadas ou paus na qual se confrontavam mouros e cristãos, disfarçados como tais: também se lhes chamavam «os magarefes» e *«les bouffons»*.

3.º Uma dança circular em que os dançarinos competiam por conseguir um prêmio — uma jóia, uma rosa, uma maçã, um beijo, etc. — da pessoa, geralmente uma dama, que ocupava o centro. Os rostos estavam cobertos por uma máscara e pintados de preto e, por vezes, o disfarce incluía uma simulação de um cavalo. Parece que foi nesta dança que se refugiou uma certa tradição de danças da fertilidade e de exorcismo.

Além da *morescha*, por ocasião de um casamento, de uma vitória, de um nascimento principesco ou simplesmente das festas do carnaval, montavam-se espetáculos de bailado nas cortes importantes. Cesare Negri descreve no livro *Le gratie d'amore* (1602) os *balletti* que se montaram em Milão quando da estada nesta cidade do arquiduque Alberto da Áustria e de sua mulher. O espetáculo

encenava a história de Orfeu e Eurídice e nele participavam também os argonautas e as sereias, que cantavam e dançavam diversos números. Pela cena ia desfilando a mitologia grega e, no final, todos dançavam um *bellissimo brando,* ou seja, o obrigatório *branle*.

Na organização deste tipo de festas sobressaíram os florentinos, graças sobretudo à vontade e magnificência dos Médicis, especialmente por ocasião da chegada anual da primavera. Vasari narrou admiravelmente algumas destas famosas mascaradas. Por seu turno, a corte francesa pretendeu emular esse estilo e ultrapassá-lo. Quando, no ano de 1581, se celebraram os esponsais de Margarida da Lorena, cunhada de Henrique III de França, com o duque de Joyeuse, foi encarregado dos oportunos festejos uma curiosa personagem piemontesa, Baltazarini, em França chamado Balthazar de Beaujoyeux, inventor dos *jeux galantes*. Tais jogos consistiam numa sucessão interminável — duravam seis horas, desde as dez da noite às quatro da madrugada — de cenas mitológicas,

auto-
obras
folias.
desde fi-
conhe-

Biblioteca Nacional, Madri/Arquivo Salvat

Em cima: capa de um tratado sobre a guitarra espanhola, que contém a música de danças muito diversas e que é assinado por um «Acadêmico Caliginoso, também chamado O Furioso». Aquele instrumento foi um dos mais usados para interpretar a música das folias, cujo esquema gozou de longa vida, já que figura, até, em algumas obras dos nossos dias.

Durante o Renascimento, a nobreza italiana e francesa costumava organizar grandes espetáculos em que a dança tinha um papel de singular importância e cujas coreografias prefiguravam, por momentos, o bailado moderno. O quadro da esquerda mostra uma destas festas na corte dos Valois.

Museu de Belas-Artes, Rennes/Arquivo Salvat

cantos e danças. Foi precisamente para esta boda principesca que Beaujoyeux preparou um famoso *Ballet comique de la Royne*, que constituiu o ponto culminante do festejo e que, desde sua representação, a 15 de outubro de 1581, no Palais du Petit-Bourbon do Louvre, tem sido considerado tradicionalmente como o início do bailado moderno.

A folia

Dentre as danças com que o folclore ibérico enriqueceu o repertório coreográfico europeu, a de mais vitalidade em todos os tempos é, sem dúvida, a folia. É um fenômeno cultural que ultrapassa amplamente os limites do campo da dança e até do musical. Desde havia muito, o termo «folia» aparece, em português como em castelhano, como sinônimo de loucura. Mas, desde meados do século XV, começa a significar também um tipo de dança. Eis como a descreve o *Tesouro da Língua Castelhana*, de Sebastián de Covarrubias: «Folia é uma certa dança portuguesa de muito ruído, porque resulta de irem muitas figuras a pé com pandeiretas e outros instrumentos; ganhões levam disfarçados sobre seus ombros rapazes vestidos de donzelas que, com mangas de pontas, vão dando voltas e por vezes dançam, e também agitam suas soalhas; e é tão grande o ruído e o som tão rápido, que parece terem todos perdido o juízo, e assim deram à dança o nome de *folia*, da palavra toscana *folle*, que significa vão, louco, desmiolado.»

Resumindo, a folia é uma dança que possui música (e por vezes texto) correspondente, com dançarinos disfarçados e folguedos que raiam a loucura. *Música, texto e dança, que no folclore eram inseparáveis, vão sofrer uma evolução diferente, mas cada elemento conservará o nome que ao princípio se referia apenas ao* conjunto.

Sobre as folias como forma poética, o catedrático de Salamanca Gonzalo Correas (1570-1631) escreveu o seguinte: «Alguns não têm por folias senão as seguidilhas que disparam o quarto verso (ou seja, as que dizem um disparate). Outros consideram como folias as que se compõem de quatro versos iguais de oito sílabas e as que soltam deliberadamente despropósitos. Mas por que não o hão-de ser as coplas desiguais de três e quatro versos, de mais e menos sílabas dispostas para cantar com viola, soalhas e pandeiro, que fazem perfeito sentido e andam sozinhas?»

Nas obras de teatro de Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz e alguns anônimos aparecem, efetivamente, coplas deste tipo com o nome de folias. Por estas mesmas obras sabemos que às personagens disfarçadas de forma extravagante se chamava «foliões» e que atuavam de modo brusco e surpreendente. Também conhecemos o estribilho que se difundiu nas folias:

«Que no me los ame nadie
a los mis amores, eh!
Que no me los ame nadie,
que yo me los amaré.»

A música que acompanhava esta copla era não só uma melodia, mas sim todo um esquema que veremos repetir-se ao longo de vários séculos:

Semelhante esquema vemo-lo adequar-se a coplas de dois, três ou quatro versos em numerosas peças dos cancioneiros. Também se usou como música de teatro em peças de Juan del Encina e outros autores. E, o que é mais estranho, serviu para elaborar música de dança, não com o nome de folia, mas sim com o de pavana. Por certo, foi a pressão do meio que obrigou alguns autores a intitular pavanas ob que, na realidade, eram foli

De qualquer forma, desde nais do século XVI que conh cemos algumas peças instr mentais para *vihuela* com nome de folia. É certo que al gumas se permitem liberdades cromáticas que raiam a loucura, musicalmente falando. No século seguinte, o *ostinato* ou esquema da folia foi utilizado em toda a parte por violistas, alaudistas e outros executantes de instrumentos. Ao terminar o século, em 1700, Corelli publicou variações sobre este esquema, incluídas nos seus famosos *Opera 5.*

O tema parecia já esgotado quando, em 1932, Sergei Rachmaninof escreveu, em Paris, umas *Variações sobre um Tema de Corelli*, que não é senão o da folia. E o círculo parecia fechado quando, Luigi Dallapicola recriou este tema, tomando-o de Rachmaninof.

Dir-se-ia que não podia sobreviver mais. Contudo, em 1977, o compositor alemão Hans Werner Henze encomendou a vários músicos da mais rigorosa vanguarda obras intituladas «folia». Cada um se inspirou no que quis, mas, uns mais outros menos, tentaram dar à sua obra um toque indispensável de loucura. Desse modo, e passados tantos anos e séculos, o espírito daqueles ganhões fecunda ainda algumas obras musicais.

E a folia como dança? Sobre isso sabemos muito pouco. Como a sarabanda, a chacona e outras danças procedentes do folclore, todos os autores antigos se mostram de acordo em que são lascivas, pecaminosas e devem ser proibidas.

Quando, por fim, foram assimiladas culturalmente, já tinham perdido grande parte da sua força para se converterem em mais uma variante rítmica das danças de salão. Conhecemos, isso sim, as formas populares, tal como se dançam atualmente nas Canárias, em Portugal ou na Galiza, mas também estas foram afetadas pelo envelhecimento e quase não se parecem com as primitivas. Ainda hoje persistem nos Açores os grupos de foliões, que surgem por altura das festas do Espírito Santo. ■

221

Estudos musicais

Capítulo 31

O bailado clássico

Sacrifício, rotina de soldado. É isto o bailado. Para participar nesta arte, o corpo do bailarino deve converter-se em algo semelhante a um violino. É necessário comprovar todos os dias se está suficientemente afinado, para se mostrar expressivo, adaptável e são, e ninguém a não ser o próprio bailarino pode fazer essa comprovação. Rudolf Nureief, que trabalhou muito duramente para aperfeiçoar sua técnica, dizia: «Atuar no bailado clássico é o melhor remédio do mundo; o verdadeiro culto da saúde. Prolonga a vida e aperfeiçoa o poder de concentração, dado que é necessário comprometer na tarefa tanto a mente como o corpo.»

A dança, no entanto, é muito mais do que o mero fato de dançar. A dança é uma arte, porque exige vocação, conhecimentos e habilidade. A beleza que procura alcançar não se baseia em vagos princípios hedonistas ou estéticos, mas antes nas imutáveis leis da Natureza. A arte dos gestos abarca todos os matizes da alma; é especialmente conformada para expressar aquela e para seguir o ritmo da música. A dança pode, com a ajuda da música, elevar-se aos cumes da poesia; mas pode também, por meio de excessos acrobáticos, descer ao domínio do circense.

Arquivo Salvat

A fotografia capta uma cena de todos os dias num estúdio de dança: os bailarinos ensaiam os seus gestos e movimentos, observando-se a um espelho. Alcançar a perfeição — meta desejada pelo bailarino que ama a sua arte — obriga a uma disciplina muito severa, que, ao mesmo tempo que exige uma grande concentração, não tolera qualquer tipo de pausas.

Um jornalista perguntou uma vez ao brilhante bailarino soviético Mikhail Barichnikof se os esforços e a responsabilidade por ser uma estrela internacional da dança tornavam a sua vida difícil de mais. «Difícil não, trágica» — respondeu, e acrescentou, a rir: «Odeio esta vida. Gostaria de ficar toda a noite levantado, ir a festas, ao cinema, ao teatro. Dançar, dançar, dançar! Já chega, não acha? Quando tenho uma tarde livre, sinto-me tão cansado depois do ensaio que chego a casa sem forças para nada. É só isso. Rotina de soldado.»

Outra bailarina soviética, primeira estrela do Bolchoi, Maia Plisetskaia, acentuou também que os bailarinos tinham de se submeter a uma «disciplina de soldado» se esperavam aperfeiçoar sua técnica e alcançar a fama. Dizia também que muitos bailarinos eram vítimas da sua profissão: «Nem todas as bailarinas, por exemplo, se podem dar ao luxo de ter filhos. Especialmente as *primas ballerinas*. É um sacrifício que devem fazer por amor à sua arte.»

Os bailarinos «vivem» a dança como nenhum ator ou cantor jamais viveu sua personagem; a rotina diária dos treinos é o à-bê-cê a partir do qual se fazem todos os bailados. O fato de o bailado ser criado em grande parte com base na qualidade específica dos movimentos dos bailarinos confere-lhe um certo caráter intransferível. É esta precisamente a medida da sua fragilidade, da sua qualidade efêmera. Nenhum bailado quando volta a ser posto em cena resulta de forma idêntica à do dia da sua primeira representação. Pela sua própria natureza, temos de aceitar, mau grado nosso, que um bailado «velho» não é reposto mas «recriado», sempre num estilo e forma diferentes dos da vez anterior. Tudo conspira para fazer de um bailado uma forma de expressão artística transitória; há sempre uma sensação de gasto inútil de imaginação e energia física aplicadas num trabalho que pode durar vinte minutos.

Que queremos realmente dizer quando falamos de bailado? O termo, em si mesmo, significa apenas «dança». Esta é uma palavra francesa *(danse)* que se pode encontrar tanto na língua francesa antiga como na moderna e cujo rastro pode ser seguido através de Itália até à Grécia antiga. Originalmente, provém de outra palavra grega que significa «mover-se» e em particular de uma variação dessa palavra que significa «mover-se sobre as pernas», ou seja, saltar ou dançar.

O bailado é uma forma de espetáculo que entusiasma um vasto setor do público. É tão altamente especializado que só uma pessoa que tenha dedicado longos anos a uma dura aprendizagem pode esperar praticá-lo. É uma profissão que atrai unicamente aqueles que sentem um amor profundo pela dança, dado que as recompensas são menores e os esforços mais duros do que em qualquer outro gênero de espetáculo. É também uma atividade que só pode ser praticada profissionalmente durante um tempo limitado; o bailado, espetáculo cheio de graça e de beleza, é essencialmente acrobático e atlético. Uma vez, enquanto preparava um importante festival dedicado à memória de Stravinsky, Edward Vilella — um dos maiores bailarinos americanos — treinava-se esforçadamente; vivia só para ensaiar, comer, dormir e ensaiar; consumia vitaminas, dava massagens e tratava seu corpo exatamente como se fosse um instrumento que tem de ser afinado com vista a uma atuação. Tudo isto pode parecer narcisista, mas é absolutamente necessário para o trabalho de um bailarino.

Um corredor antes de uma corrida importante, um nadador antes de uma prova decisiva ou um pugilista antes de um grande combate poderiam seguir, em muitos aspectos, um treino idêntico. Os profissionais do bailado tanto homens como mulheres, devem ser verdadeiros atletas. Muitos esportistas, como, por exemplo, jogadores de futebol, executam exercícios de bailado em seus treinos, mas provavelmente só participam em sessões esgotantes uma ou duas vezes por semana. O bailado é ensinado a todos os aprendizes do Circo Estatal de Moscou, na Rússia. Dado que a dança é uma arte que implica um tão enorme desgaste físico, muitos bailarinos têm de retirar-se quando ainda são muito jovens (cerca dos 35 anos para um homem e um pouco mais para uma mulher).

Origens do bailado clássico

A técnica do bailado clássico é uma manifestação relativamente recente da arte mais geral da dança. Foi ganhando forma graças a um processo de desenvolvimento que absorveu as contribuições de muitos países e escolas diferentes durante mais de três séculos. Ao estudar as origens do bailado, devemos fazer voltar para trás os ponteiros do relógio até meados do século XVII, quando um rei de França gozava tanto com ele que mandou abrir uma escola de dança para

Arquivo Salvat

Edgar Degas (1834-1917), minucioso observador dos movimentos do corpo captado na sua intimidade, sentiu-se fascinado pelo mundo do bailado, que plasmou em quadros duma graça e de um vigor inimitáveis. À direita: uma das suas obras sobre este tema, Arabesco, *expressão fiel de um instante da dança.*

Giancarlo Costa

A imagem que se reproduz em cima mostra uma dança coletiva numa festa da corte. É nestas danças, cuja coreografia adquiriu cada vez maior importância, que devem procurar-se as origens do nosso bailado, ainda antes de um rei amante da dança ter fundado uma escola para formar profissionais.

formar bailarinos profissionais. Mas as raízes do bailado, segundo sabemos hoje, mergulham nos séculos XV e XVI, período que revolucionou a literatura, a ciência, a música e o teatro. O primeiro país afetado foi a Itália; os membros da sua rica nobreza procuravam constantemente impressionar-se uns aos outros montando espetáculos de dança que se desenrolavam durante os numerosos banquetes que então se ofereciam e que gozavam de grande popularidade. A maioria das classes nobiliárias ou cortes empregava, com caráter estável, conjuntos de artistas: jograis, acrobatas, cantores e bailarinos.

Mas o principal espetáculo era sempre a dança. Era considerada tão importante pelos nobres, que estes empregavam, a título permanente, professores de dança encarregados de preparar os espetáculos da corte. Estes professores tornaram-se respeitáveis membros das cortes italianas e foi graças à sua influência que se estabeleceram os primeiros elementos da técnica da dança. Domenico da Ferrara (c. 1400-1462) foi o primeiro e talvez o mais importante destes mestres, já que introduziu muitas formas novas de dança que inovadores posteriores desenvolveram. Foi este Domenico quem criou um novo tipo de danças chamado *balli* ou *balletti,* que se baseava em temas concretos (como deuses e criaturas da antiga mitologia) e não simplesmente em certo número de danças ligadas entre si mas sem unidade.

Naquele tempo, não se tinha em especial atenção a habilidade individual dos bailarinos (que apareciam com trajes tão complexos que impossibilitavam praticamente a dança solística), mas sim os complicados e intricados movimentos feitos por grupos de dançarinos. Preferia-se a geometria da dança à habilidade dos solistas. Foi necessário o aparecimento de um dançarino tão entusiasta como Luís XIV de França para que se recolhesse e transmitisse a outros tudo o que se havia aprendido com o Renascimento italiano e os antigos espetáculos da corte de França. Em 1661, este rei fundou a Académie Royale de Danse em Paris e nomeou treze professores com a missão de «restabelecer a arte da dança na sua perfeição». Muitos dos movimentos que podemos ver em *O Lago dos Cisnes* ou *A Bela Adormecida* podem ter sido concebidos na Academia do Rei-Sol.

Uma revolução: a mulher

As mulheres estavam excluídas da dança em cena. Por conseguinte, só os homens apareciam em público nos espetáculos de bailado e alguns deles usavam máscaras que imita-

Giancarlo Costa

As figuras da gravura de cima pertencem a um livro de Carlo Blasis intitulado Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse, *publicado em Milão, em 1820. Além de ser um extraordinário coreógrafo, Blasis foi também bailarino e pedagogo.*

Embaixo, retrato de Marie Anne Camargo, famosa bailarina belga pertencente a uma família de músicos de origem romana. Seu irmão, Jean-Baptiste Cupis, distinguiu-se como violinista e compositor. A Camargo usou o sobrenome da avó materna, que era espanhola.

vam o sexo feminino. Mas, pelos finais do século XVII, imediatamente depois da produção do magnífico *Le temple de la paix* («O Templo da Paz», 1685), de Lully, as bailarinas começaram a ser aceitas, em geral, como mais uma parte do espetáculo de dança. Mademoiselle de Lafontaine (c. 1655-1738), que interpretava o papel principal em outro bailado de Lully, *Le triomphe de l'amour* («O Triunfo do Amor», 1681), foi provavelmente a primeira *ballerina*, ou seja, a primeira estrela feminina de dança de uma companhia.

Os trajes de dança eram ainda muito compridos e incômodos e só depois de, na década de 1720, a lendária bailarina francesa, de ascendência hispano-italiana, Marie Camargo (1710-1770) ter reduzido as suas roupas de dança umas quantas polegadas até mostrar os tornozelos, as bailarinas começaram a tentar demonstrar que também eram capazes de se salientar como solistas. Estamos já longe dos geométricos movimentos coletivos preferidos pelas suas antecessoras. Ao cortar os vestidos e eliminar os saltos dos sapatos, Marie Camargo criou um novo tipo de bailarina. Desde então, os brilhantes movimentos das pernas e uma série de saltos assombrosos monopolizaram a atenção de todos. A Camargo teve uma grande rival, Marie Sallé (1707-1756), que usava roupas de musselina, de estilo grego, e dava mais ênfase à interpretação e atuação em cena do que à execução de passos espetaculares. Ao mesmo tempo, as *cinco posições* começaram a ser usadas de uma forma diferente, juntamente com a agora característica volta dos pés, introduzida pelos Italianos.

Escolas de bailado

Em 1738, um francês chamado Jean-Baptiste Landé (m. 1748) assentou as bases do que, com o tempo, chegaria a ser a Escola Imperial de Teatro de São Petersburgo (hoje Leningrado), começando com doze meninas e doze rapazes. Foi esta a semente do Ballet Imperial Russo (hoje Ballet Kirof de Leningrado), que chegou a Moscou nesse mesmo século, mas um pouco mais tarde, para converter-se no Ballet Bolchoi. Sob a direção de professores franceses e italianos, o bailado russo desenvolveu-se muito rapidamente até adquirir a enorme importância que hoje ostenta. A Itália, entretanto, continuava produzindo grandes mestres da envergadura de Vincenzo Galeotti (1733-1816), Gasparo Angiolini (1731-1803), Salvatore Viganò (1769-1821) e Carlo Blasis (1797-1878); mas era em Paris e no seu Teatro da Ópera que o bailado alcançava o seu nível máximo. Também em Co-

Museu do Teatro de La Scala, Milão/Arquivo Salvat

penhague, cerca dos finais do século XVIII, o bailado conseguiu uma notável perfeição em conseqüência do esforço de grandes mestres estrangeiros.

Durante o período romântico, aproximadamente entre 1830 e 1850, produziu-se uma grande mudança. O bailado dos anos anteriores baseava-se ou em temas cotidianos retirados do folclore ou, então, em deuses da antiguidade como Apolo, Vênus ou Marte; mas o público da época começou a ver-se seduzido por contos de etéreas *willis* e sílfides, extraídos das lendas germânicas e escocesas, por príncipes que se apaixonavam loucamente por belas camponesas, por histórias, enfim, em que o argumento se centrava numa heroína. Dançar sobre a ponta dos pés *(sur les pointes)* tornou-se popular durante este período, embora não fosse um recurso novo; crê-se que já muito antes havia bailarinos que dançavam dessa maneira. Dançar *sur les pointes* conferia à bailarina um ar de imponderabilidade de acordo com o estilo fantástico e de conto de fadas próprio da época romântica.

O período romântico produziu figuras como as grandes *ballerinas* italianas Maria Taglioni (1804-1884) — que estreou *La sílfide* —, Fanny Cerrito (1817-1909) e Carlotta Grisi (1819-1899) — a primeira Giselle — ou a dinamarquesa Lucile

M. Pucciarelli

Grahn (1819-1907). Esta artista interpretou também *La sílfide* (1836) em Copenhague, *Giselle* (1841) em Paris e *Napoli* (1842), de novo em Copenhague. Em todos estes bailados a atenção recai sobre a *ballerina* e os bailarinos atuam apenas como natural suporte do ar etéreo que aquela deve exibir. O resultado foi que os espectadores começaram a acorrer para ver (e aplaudir) os seus ídolos, não para ver ou apreciar as cenas em que eles apareciam. Muito em breve, o bailado tornou-se estereotipado e, por um breve período, a sua importância como arte decaiu, especialmente em Paris.

Na Rússia, porém, e apesar de o bailado romântico ser tido em grande estima, os bailarinos masculinos, com o seu estilo vigoroso, viril e extremamente estimulante, impediram que a dança caísse na posição subordinada da sua homóloga francesa. Houve, no entanto, o perigo de isto acontecer nos deslumbrantes e monumentais trabalhos do francês Marius Petipa (1818-1910) e do também francês Jules Perrot (1810-1892); nas suas obras, o fio da história é interrompido com freqüência, para que a bailarina mostre as suas habilidades, como em *A Esmeralda* (1844), *D. Quixote* (1869) e a trilogia de Tchaikovski: *O Lago dos Cisnes* (1877), *A Bela Adormecida* (1890) e *Quebra-Nozes* (1892).

Em breve a França recuperou o suficiente da sua momentânea decadência para oferecer ao mundo *Coppélia* (1870) e *Sylvia* (1876), de Delibes, e o delicioso *As Duas Pombas*, de Messager. A Dinamarca também estabelecera uma grande tradição clássica sob a influência do coreógrafo August Bournonville (1805-1879) e o Real Bailado Dinamarquês possui ainda um dos repertórios mais antigos do Mundo. A Rússia, no entanto, não estava preparada para se libertar do formalismo imperante nos finais do século XIX; esta ausência de espírito inovador determinou que um grupo de coreógrafos russos decidisse levar as suas interessantes novas idéias para a Europa Ocidental, durante a primeira década do século XX. Este grupo era dirigido por um brilhante empresário, Sergei Diaghilef, de quem falaremos mais adiante.

Em síntese, pode dizer-se que o bailado clássico se desenvolveu por meio de três escolas diferentes: a italiana, a francesa e a russa; e, embora os princípios básicos de execução e os estilos sejam os mesmos, há entre as três certas diferenças que assinalaremos resumidamente.

O essencial da rotina de estúdio não varia; consiste em exercícios preliminares na *barre*, seguidos de práticas fora dela, no centro do salão (chamadas «práticas de centro»). Os primeiros ajudam o bailarino a conseguir pernas e coxas flexíveis (essenciais para uma técnica equilibrada), boa presença exterior, saltos poderosos e mestria no trabalho dos pés. Os segundos exercícios permitem aplicar a técnica adquirida ao *enchaînement* (ou seja, a seqüência de passos que formam a «frase» de uma dança completa).

À esquerda destas linhas, uma litografia de Chalon que representa as bailarinas Carlotta Grisi, Maria Taglioni, Lucile Grahn e Fanny Cerrito executando Le pas de quatre, *famoso pelo talento das intérpretes. Tanto a Grisi como a Taglioni são figuras míticas da história do bailado.*

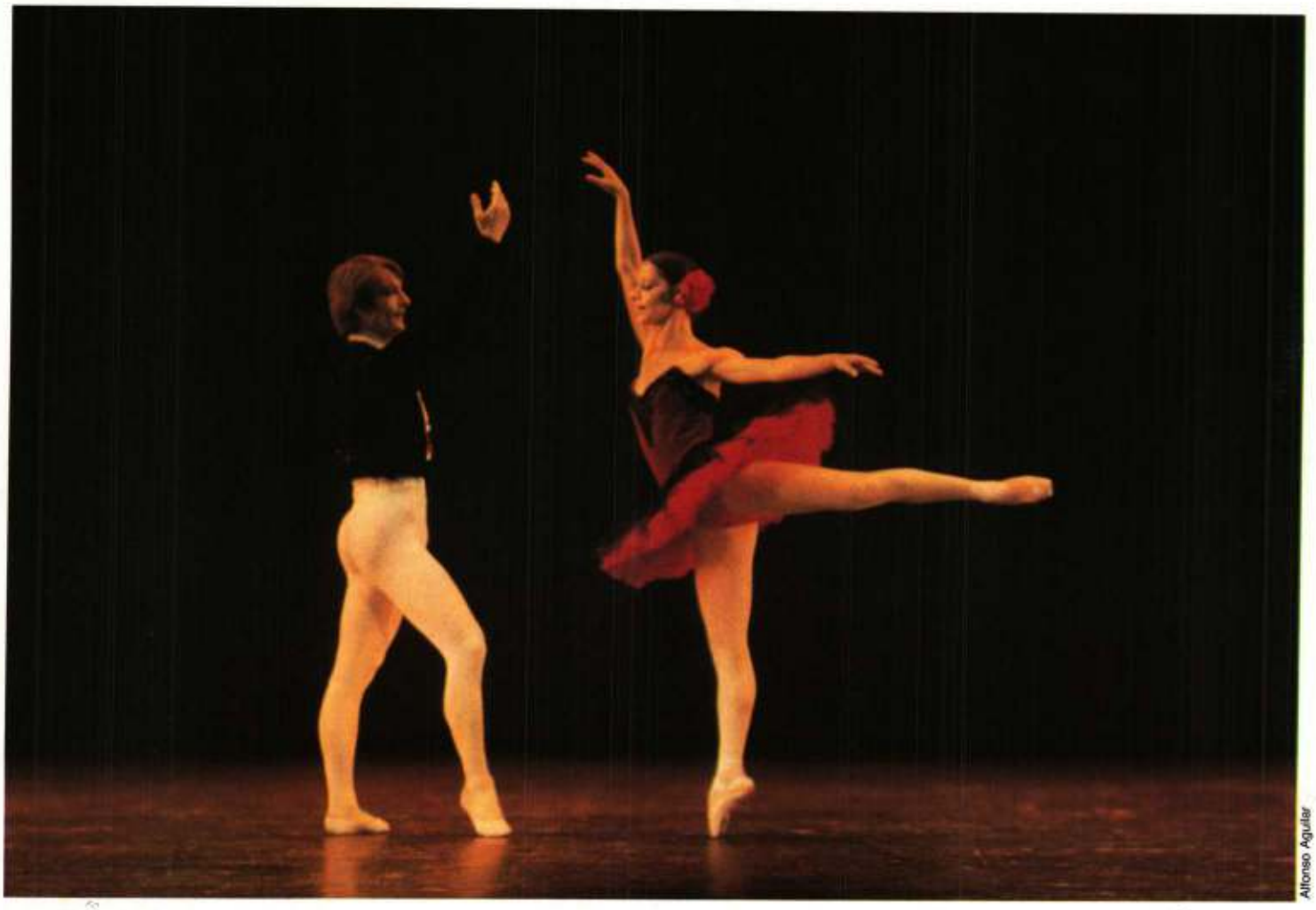
Zenka Woodward Picture Library

Margot Fonteyn, uma das grandes figuras do bailado britânico contemporâneo, e o prodigioso bailarino soviético Rudolf Nureief aparecem na fotografia da direita interpretando uma posição de bailado que exige um grande domínio do ritmo e do equilíbrio, o que só uma prolongada disciplina permite possuir.

Segundo vimos, o bailado como arte codificada começou em França e impôs-se em São Petersburgo graças a professores e coreógrafos franceses, criadores do bailado russo. Em conseqüência, a «escola russa» é basicamente a escola de bailado francesa, mas com características definidas próprias: combina os elementos originais de graça e fluidez com linhas mais alongadas, uma serenidade de cunho aristocrático e certas diferenças de *épaulement* (ou posição dos ombros) e movimentos de braços. Além disso, o bailado russo absorveu certos elementos da escola italiana, provenientes de Blasis, por via das visitas à Rússia de bailarinos deste país; adotou, também, um pouco da rapidez e agilidade italianas, mas manteve a pureza do estilo russo e a sua «extensão» de linhas. Como generalização, pode dizer-se que a escola russa é mais suave e pura de linhas, ao passo que o sistema italiano dá grande importância à técnica e a uma poderosa *batterie*.

Tipos, estilos e qualidades dos bailarinos

Também no bailado encontramos bailarinos «líricos», possuidores de movimentos suaves e fluidos, e bailarinos «musicais», que respondem ao *sentimento* geral da música, assim como bailarinos virtuoses, que brilham nos aspectos



Alfonso Aguilar

técnicos mais difíceis. O grande bailarino não tem necessariamente de entrar nesta última categoria; Margot Fonteyn, que era uma soberba atriz e se revelava insuperável em alguns aspectos técnicos, não brilhava de igual maneira quando tinha de fazer passos rápidos de extrema dificuldade. Uma vez, confessou ao autor deste artigo: «Realmente, eu procuro fazer passos de virtuose; mas, simplesmente, não me sinto capaz de os fazer tão bem como outras pessoas.»

Em suma, o bailarino perfeito está ainda por aparecer. Também é freqüente encontrarmos um bailarino «frio», «cálido» ou «intenso», consoante a personalidade de cada um deles e o treino que receberam; ou, então, que brilhe em papéis de comédia, e passará a ser reconhecido como *soubrette*.

Todas estas qualidades determinam os tipos de bailarino e os tipos de papel correspondente para os quais estão preparados. Como regra geral, diremos que há cinco *estilos* de bailarinos: clássico, de semicaráter, de caráter, nacional e mimo. O bailarino chamado *clássico* deve possuir uma técnica perfeita e costuma ser chamado a interpretar papéis de reduzido caráter (por exemplo, a princesa Aurora de *A Bela Adormecida*). Uma técnica clássica é também a usada pelos bailarinos de *semicaráter,* mas o estilo requer, ademais, superiores condições dramáticas (por exemplo, o papel de Kitri, em *D. Quixote*). Um bailarino que interprete um papel de *caráter* deve ser também um excelente ator, já que tem normalmente de retratar um caráter diferente do seu (por exemplo, Rothbart em *O Lago dos Cisnes*). Os papéis de *mimo* não requerem de modo algum um bailarino, embora tenham uma função importante no bailado (por exemplo, o Doutor Coppélius em *Coppélia*). As danças típicas de diversos países são confiadas aos bailarinos *nacionais* (por exemplo, os bailarinos russos de *Quebra-Nozes*).

Há três fases principais na preparação de uma dança ou papel de dança. Primeiro, a aprendizagem dos passos, movimentos e atitudes próprias da personagem segundo as diretrizes do coreógrafo e a subseqüente prática dos mesmos até que o bailarino possa, por assim dizer, «falá-lo» com perfeição; ou seja, que o tenha memorizado completamente e possa executá-lo com facilidade. A segunda fase, tratando-se de um papel, consiste em revestir estes mesmos elementos de cor e estilo, de acordo com o tema e característica do bailado. Aqui, a bailarina (ou o bailarino) deve introduzir-se no caráter que está representando e, por um processo em parte intelectual e em parte emocional, fazer uso dos elementos coreográficos que lhe foram atribuídos para transmitir o que está sentindo a cada momento, de acordo com a sua concepção do papel. Um movimento realizado com real convicção e sinceridade dá uma força que o gesto meramente imitado nunca conseguirá alcançar. O terceiro passo, que é o mais difícil de todos, é projetar a concepção da dança para o público, de modo que este possa captar as mudanças do estado de espírito dos bailarinos. Isto requer uma considerável experiência teatral, um sutil sentido do tempo e do fraseado dos movimentos.

O bailarino não é só um instrumento do coreógrafo, mas antes o recriador de um plano de ação dançável criado por outro. Embora disciplinada pelos princípios académicos do *ballet* e submetido às exigências formais de uma peça coreo-

gráfica dada, uma *ballerina* pode continuar sendo criativa na sua atuação e livre de comunicar a um público as suas qualidades específicas. São esta consciência e o uso de uma liberdade disciplinada que ajudam a fazer uma *ballerina*.

Na *ballerina* procuramos encontrar uma combinação perfeitamente moldada de corpo e extremidades; o firme e ao mesmo tempo flexível joelho, que permite uma reta e ortodoxa linha da perna; um peito do pé bem arqueado, coxas poderosas mas finas e um definido mas não exagerado contorno da barriga da perna; ombros e braços elegantes; pescoço gracioso e bem desenhado e um rosto que, ainda que não seja um ideal de beleza, possa aparecer como belo no palco. Procuraremos também conseguir, pela controlada elasticidade de membros, que permite que as pernas se elevem em posições como o *arabesque* ou o *développé*, que o efeito visual dê a idéia de elasticidade e pureza de linha. Devemos até sentir o músculo palpitante debaixo da pele do bailarino, como se sente o ondulado músculo que parece dar uma latente vitalidade a uma estátua de Rodin.

Em regra, dividem-se os bailarinos masculinos em três categorias: o bailarino nobre, o de semicaráter e o de caráter.

Na fotografia da esquerda, Iván Nagy, bailarino húngaro ligado a vários grupos de ballet *dos Estados Unidos, e Eleanor D'Antuono, bailarina nascida neste país, aparecem num momento do* pas de deux *de* D. Quixote, *de Ludwig Minkus (1826-1917), compositor vienense que trabalhou com os bailados de Moscou e de São Petersburgo.*

À direita, figurino criado por Leon Bakst para a personagem que Nijinski dançava em Le dieu bleu, *bailado de Reynaldo Hahn (1875-1947). Composto para os Bailados Russos de Diaghilef, com libreto de Cocteau e Madrazo, figurinos e cenários de Bakst e coreografia de Fokine, este bailado foi estreado em 1912, no Teatro de Châtelet, de Paris, tendo Nijinski e a Karsavina dançado os dois papéis principais.*

O *bailarino nobre* é o suporte visível da *ballerina*. A linha, que é a coluna vertebral do bailado, e de que sai tudo o mais é da máxima importância no trabalho de um bailarino nobre. De qualquer maneira, quando o bailarino nobre está atuando como cavalheiro, elevando, estendendo, girando e acompanhando a *ballerina*, deve modificar a sua própria linha e atender à dela. Na sua variação solística, por exemplo, em *A Bela Adormecida*, deve fazer gala de força, *ballon* e precisão tanto nas posições como na execução. Em poucas palavras: o bailarino nobre — como o britânico Anthony Dowell ou os dinamarqueses Peter Martins e Erik Bruhn — é o aristocrata da dança masculina.

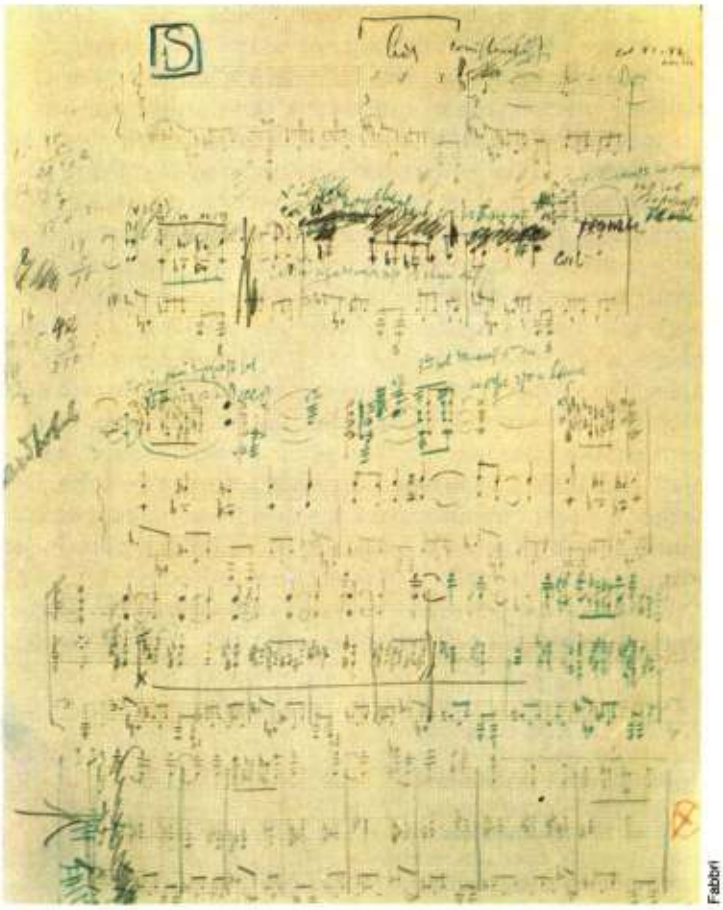
O *bailarino de semicaráter* deve expressar a sua personagem em movimentos; o de *caráter* fá-lo por meio da atuação. Mas o tipo semicaráter é suficientemente amplo para abarcar desde a valentia do moleiro em *O Tricórnio* até ao guerreiro polovetciano de *O Príncipe Igor*. Deve possuir um brilho distante da ostentação superficial.

Não é imprescindível, para uma primeira figura da dança masculina, possuir a técnica de um virtuose, embora haja — ou devesse haver — um lugar para os virtuoses no bailado moderno, dado que podemos conservar na mente as quase infinitas possibilidades da técnica clássica; mas, para que um homem possa ocupar a posição de bailarino-estrela no conceito da maioria dos apreciadores, deve ser capaz de deitar mão a todos os elementos essenciais da técnica. Os seus *cabriolés, entrechats* e *brisés* têm de ser claramente executados, as suas *pirouettes* e *double tours en l'air* têm de ser realizados em qualquer momento; deve ter pés ágeis, joelhos retos num *grand jeté* e um final limpo para cada passo. E tudo isso feito com grande facilidade e sem afetação.

O bailado é essencialmente uma arte de tradição, mas uma tradição que é força viva. A música tem a sua partitura, o drama o seu guião e as pinturas do passado podem ver-se nas paredes dos museus e das reproduções, mas o bailado não goza destas possibilidades. A tradição transmite-se de mestre para mestre. Abandonar o bailado durante um tempo prolongado pode constituir um mal irremediável. Por outro lado, o bailado não conhece as barreiras das línguas. Por conseguinte, é a maior vitrine para a arte de uma nação. A Rússia compreendeu isto e a primeira coisa que conhecemos do país no plano artístico foram os Bailados Russos de Diaghilef, cujas estrelas — Tamara Karsavina, Vaclaf Nijinski, etc. — levaram à Europa Ocidental, América do Norte e América do Sul a arte de Alexandre Benois, Leon Bakst, Natalia Gontcharova e outros, bem como a música de Stravinsky.

Como deve ser a música de bailado?

A música incide de muitas maneiras num espetáculo de bailado. No sentido puramente teatral, «atinge» o público com o seu nervo e emotividade. O seu efeito deve ser imediato; a música de estruturas complexas não é a ideal para o bailado, já que apreciá-la devidamente requer um grande esforço intelectual. É esta a razão por que algumas das formas musicais clássicas mais severas, como a fuga, são de reduzido interesse para um coreógrafo; neste caso concreto, porque pode aparecer uma tendência para associar cada entrada do tema da fuga com uma idéia coreográfica, o que pode conduzir a resultados enfadonhos. Há sempre exceções, é claro, como para todas as regras; em 1971, o coreógrafo alemão Hans von Manen criou com certo êxito o bailado *Grande Fuga,* sobre a música da famosa fuga homônima de Beethoven.

A polifonia ou o contraponto constituem um problema especial para o coreógrafo, tanto nos bailados cuja música foi composta expressamente como nos que utilizam música que já existia. Talvez o mais formidável esforço contrapontístico seja o que Stravinsky conseguiu em o *Rito da Primavera.* Em cena, Nijinski fazia dançar diferentes pessoas para acompanhar cada um dos diferentes instrumentos. Conseguiu, assim, produzir uma coreografia de tão mecânica exatidão, como reprodução visual da partitura, que a sua grande complexidade tendia a destruir a real emoção e a capacidade expressiva da música. De fato, Stravinsky legou uma tarefa impossível à bailarina na extenuante dança da «Glorificação da Eleita», ritmicamente tão complexa que Lydia Sokolova, a única bailarina que foi capaz de a executar (na versão que Mássine realizou deste bailado em 1920), comentou que só em duas ocasiões durante a representação a orquestra e a dança conseguiram sintonizar exatamente. Esta complexidade não é conveniente na música de bailado, salvo se o compositor e o seu intérprete tiverem um gênio comparável.

Fabbri

Não obstante as dificuldades que o contraponto apresenta para o bailado, Stravinsky e Nijinski aceitaram o desafio em O Rito da Primavera. *A obra foi estreada com grande escândalo em Paris, a 29 de maio de 1913. Em cima, uma página da partitura.*

O coreógrafo russo Mikhail Fokine, que trouxe grandes êxitos para Diaghilef, baseou a sua teoria musical na premissa de que toda a música deve ser apresentada ao coreógrafo na certeza de que é adequada e expressiva. A coreografia já não devia basear-se numa música sem inspiração ou em ritmos e temas populares; devia aperfeiçoar o seu vocabulário para se adaptar a novas complexidades musicais e aprender a expressar boa música por meio de uma grande variedade de estilos e movimentos. Esta ótica revisionista sobre as relações entre dança e música não era exclusiva do bailado clássico nem de Fokine. Já Isadora Duncan (1878-1927), uma pertinaz individualista que pusera de lado a técnica clássica para adotar uma forma muito pessoal de dançar com base na música dos maiores compositores clássicos, levara a sua arte até à Rússia. O seu gênio iniciou uma nova forma artística chamada «dança moderna», totalmente afastada dos modelos do bailado clássico. Fokine, que a viu dançar, sentiu-se sem dúvida influenciado pela sua visão e audácia para desenvolver idéias que ele apenas experimentara como mera tentativa. A Ducan foi a primeira a dançar *a* música em vez de dançar *para a* música. Alterou a própria orientação da dança e converteu os movimentos puros em movimentos que expressavam sons. Foi neste novo estilo que nasceram *As Sílfides,* de Fokine, com música de Chopin. Esta obra introduziu nos modelos do bailado clássico a revolução musical que Isadora Duncan iniciara. □

Capítulo 32

Análise de obras

Para muita gente, talvez o termo bailado signifique duas obras: *Giselle* e *O Lago dos Cisnes*. Ambas se baseiam em antigas lendas germânicas e ambas possuem momentos tão contrastados que são ao mesmo tempo realistas e etéreos. *Giselle* é um dos máximos expoentes da época romântica, na qual se esperava da *ballerina* que expressasse toda uma gama de emoções, desde a alegria incontível até à mais sofrida e extrema loucura. A jovem camponesa Giselle, julgando que seu noivo Albert lhe fora infiel, suicida-se e converte-se imediatamente num fantasma *wili*. Albert vê-a dançando à luz da lua; ao reaparecer a luz do dia, ela e as companheiras devem desaparecer. O bailado foi produzido inicialmente pela Ópera de Paris, em 1851, com coreografia de Jean Coralli, e as danças de Giselle (Carlotta Grisi) foram criadas por Jules Perrot. Coralli, Vernoy de Saint Georges e o poeta Théophyle Gautier assumiram a responsabilidade pela cenografia, um trabalho que completaram em três dias. Em dez dias, a música ficou escrita, a cenografia quase terminada e o bailado na fase de ensaio. Desde então, o papel titular deste bailado tornou-se a peça por excelência para as bailarinas de todo o Mundo. Do mesmo modo, tem-se apontado que a obra exige mais do primeiro bailarino do que qualquer outro bailado anterior; por outro lado, requer-se um bailarino muito capaz para o papel de Hilarion, o rival romântico de Albert. A música desta obra, original de Adolphe Adam, tem escasso relevo, mas está cheia de melodia e dramatismo e concorda totalmente com a natureza romântica da história. É um bailado que todo o amante da dança deve ver. Desde a primeira representação, as *ballerinas* deram nele o melhor de si próprias.

O auditório que acorreu à Ópera de Paris, em 12 de março de 1832, para assistir à estréia de *A Sílfide («La Sylphide»)*, de Filippo Taglioni (com música de Jean-Madeleine Schneitzhöffer) foi testemunha do início de uma nova era na dança: o bailado romântico. Nos vinte anos seguintes, bailados como *Ondine* (1843), *La Peri* (1843), *Éoline* (1845), a própria *Giselle* e, posteriormente, *O Lago dos Cisnes* (1877) basearam-se em histórias que combinavam o real e o etéreo. O argumento de *A Sílfide*, desenrolado na Escócia e inspirado em Sir Walter Scott, tem como protagonista James, jovem que vai casar com Effie e que se apaixona por uma sílfide. Perde a noiva, que o troca pelo seu amigo Gurn, e perde também a sílfide, que é imortal e cujo amor por um homem

Arquivo Salvat

Em cima, retrato de Adolphe Adam. Dizia-se deste autor que, quando compunha música para bailado, «não trabalhava; divertia-se». A sua Giselle, *uma das páginas mais brilhantes do século XIX, sobe hoje à cena com tanta vitalidade como no dia da sua estréia, emocionando públicos muito diversos. Embaixo, cena de uma representação de* Giselle *a cargo da companhia da Royal Opera House, de Londres.*

Picture Point

significaria para ela a morte. O bailado não tardou a ser representado em toda a Europa e América do Norte. No papel titular, a filha do coreógrafo, Maria Taglioni, arrebatou o seu maior triunfo e o comprido e bem desenhado vestido foi aceito desde então como o típico *tutu* romântico. Em 1836, Bournonville levou à cena uma nova versão desta obra baseada na coreografia de Taglioni, com o Bailado Real Dinamarquês (com Grahn e ele próprio nos papéis principais e uma nova partitura escrita por Herman Severin Løvenskjold). Esta segunda versão foi a que perdurou no repertório internacional. Algumas das mais notáveis intérpretes de *La Silfide* no século XX foram Olga Spesivtseva, Alicia Markova, Margrethe Schanne, Carla Fracci e Eva Evdokimova.

Um czar na Rússia: Tchaikovski

Provavelmente, muita gente teve a sua primeira experiência como espectador de bailado assistindo à representação de um dos três bailados de Tchaikovski: *O Lago dos Cisnes, A Bela Adormecida* ou *Quebra-Nozes.* No primeiro deles, *O Lago dos Cisnes («Lebedinoie Ozero»),* a princesa Odette fora transformada num cisne por um mago malvado, o barão Von Rothbart, e só pode reassumir a forma humana se um homem a amar sinceramente. O príncipe Siegfried apaixona-se por ela, e quando Rothbart compreende isso e transforma a sua própria filha, Odile, numa imagem fiel de Odette, Siegfried, enganado pelo disfarce, jura o seu amor a Odile. Quando descobre o seu erro, Siegfried vai procurar Odette e deitam-se juntos ao lago, para encontrar ali o amor eterno. Um coreógrafo medíocre, um diretor amador, um guarda-roupa e cenografia pobres conspiraram para fazer de *O Lago dos Cisnes* um desastre quando foi encenado pela primeira vez no Teatro Bolchoi, de Moscou, em 1877. Uns anos depois, este bailado foi reformado por Marius Petipa e o seu assistente, Lev Ivanof, e voltou a estrear-se em 1895 no Teatro Marinski, de São Petersburgo, dividido em quatro atos. Foi um êxito imediato e é esta versão — e as variações que se fizeram em torno da mesma — que sobrevive ainda. Mas Tchaikovski falecera em 1893 na convicção de que *O Lago dos Cisnes* era um bailado inferior, que não voltaria a ser representado na sua totalidade. Os papéis de Odette e Odile são normalmente interpretados pela mesma *ballerina,* o que exige dela um pesado esforço, tanto devido à alta perfeição técnica requerida como à dupla personalidade que deve expressar. É necessário fazer gala de lirismo, ardor e ternura no papel branco de Odette («o bem»); em contrapartida, no papel negro de Odile («o mal») há que exibir virtuosismo, sentido dramático e capacidade de transmitir sinistros presságios.

A Bela Adormecida («Spiachtchaia Krasavitsa») baseia-se numa famosa história de Charles Perrault e é o resultado de uma estreita colaboração entre Petipa e Tchaikovski. A coreografia e a música aparecem aqui associadas com tudo aquilo que é grande e magnífico no bailado russo. O papel da *ballerina,* a princesa Aurora, é de grande perfeição clássica e requer dignidade, pureza de linhas e muito sentido artístico. Existem também diversas oportunidades de exibição para solistas em outros papéis da obra. Desde a pri-

Embaixo, imagem de uma moderna encenação de A Bela Adormecida, *o bailado com coreografia de Petipa que Tchaikovski considerou um dos seus melhores trabalhos e que, desde 1890, se mantém nos repertórios internacionais.*

meira representação de 1890 no Marinski, de São Petersburgo — em que a música foi considerada «muito sinfônica» —, o papel da princesa Aurora teve um número surpreendentemente reduzido de grandes intérpretes; entre estas encontram-se Margot Fonteyn e Irina Kolpakova.

O terceiro bailado de Tchaikovski, *Quebra-Nozes,* («Chtchelkuntchik»), foi o que menos êxito alcançou dos três, não no que se refere à música, é claro, mas sim ao desenvolvimento cênico. O enredo, baseado no conto *O Quebra-Nozes e o Rei dos Ratos,* de Hoffmann, tem como protagonista uma menina chamada Clara, cuja prenda de Natal, um enorme quebra-nozes em forma de soldadinho, se transforma num príncipe e a leva para uma fantástica viagem ao Reino dos Doces; Petipa preparou o guião e a direção musical para Tchaikovski, mas ambos depressa se aperceberam de que o argumento era frouxo. Doente, e num momento pouco inspirado, Petipa deixou a coreografia nas mãos do seu assistente, Ivanof. A obra foi estreada no Teatro Marinski, de São Petersburgo, em 1892; desde então, foi reproduzida e recoreografada por companhias de todo Mundo, e é hoje um dos bailados mais representados de todos os tempos; apesar disso, a estréia constituiu um malogro. Certamente, trata-se de uma peça muito irregular, embora a partitura de Tchaikovski inclua momentos esplendorosos; no conjunto, carece tanto da opulência e do brilho de *A Bela Adormecida* como do elegíaco sentido trágico de *O Lago dos Cisnes.* Ademais, apresenta poucas dificuldades para os bailarinos solistas.

Um rei em França: Delibes

Os dois extensos bailados de Léo Delibes, *Coppélia* e *Sylvia,* surgiram numa época em que o bailado francês estava no seu ponto mais baixo e, como as peças russas que acabamos de comentar, sobrevivem em grande parte pelo fascínio da sua música. *Coppélia,* talvez o primeiro bailado em que se usou o tema da boneca que começa a viver, baseia-se em outro conto de Hoffmann, *O Mercador de Areia,* e narra a história de Franz, um jovem que se apaixona por uma boneca. A sua noiva, Swanilda, consegue frustrar as tentativas do inventor da boneca para a fazer viver. A obra estreou-se na Ópera de Paris, em 1870, com coreografia de Arthur Saint-Léon. O papel de Franz foi dançado *em travesti* por uma bailarina até bem entrada a década de 1950; o bailado, tal qual hoje se representa, foi criado na Rússia com coreografia de Ivanof e Enrico Cecchetti. Delibes foi um compositor de bailado (o próprio Tchaikovski manifestou admiração pela sua obra) que tinha o toque preciso para criar uma atmosfera e inspirar movimentos.

Sylvia, estreada em Paris, em 1876, com coreografia de Louis Mérante, baseia-se na história de uma ninfa da deusa Diana que se apaixona pelo pastor Aminta. A obra teve um êxito consideravelmente inferior ao de *Coppélia.* Também objeto de constantes revisões, foi produzida pelo Bailado Real Britânico, o Bailado Nacional Húngaro, o Bailado da Ópera de Paris e outras companhias. A magnífica partitura de Delibes é uma das mais bem compostas para bailado no século XIX. Tchaikovski, que nesse mesmo ano escrevera *O Lago dos Cisnes,* disse: «*O Lago dos Cisnes* não vale nada comparado com *Sylvia;* durante os últimos anos, nada conseguiu encantar-me tão gratamente como este bailado de Delibes.»

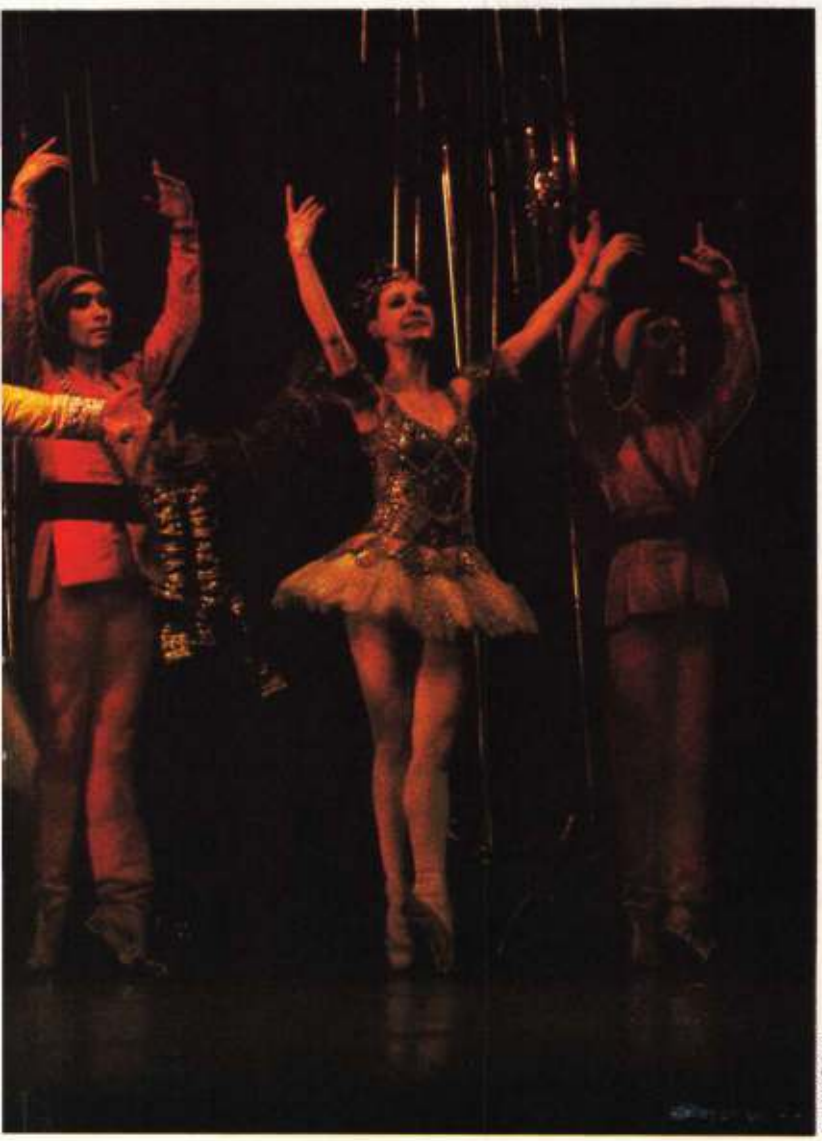
Bailados locais

Giselle, A Silfide, Coppélia, O Lago dos Cisnes, Quebra-Nozes e *A Bela Adormecida* formam a base do repertório internacional do bailado clássico; mas há muitos outros bailados que foram executados em âmbitos mais «locais» e que têm, no entanto, considerável importância (os bailados da era Diaghilef, como *As Sílfides* e *Petruska,* serão tratados em outro capítulo).

Um dos mais antigos e clássicos é *A Filha Mal Guardada* («La fille mal gardée»), estreada em Bordéus, em 1789, com uma coreografia de Jean Dauberval e uma partitura formada por velhas canções populares e árias francesas. Nele, a jovem camponesa Lise engana a sua mãe, a viúva Simone, e casa com Colas, o jovem que realmente ama, e não com Alain, um rapaz rico e estúpido. Houve muitas partituras escritas para este bailado, mas, em 1960, Frederick Ashton escolheu a que Ferdinand Hérold compusera em 1828, quando decidiu encenar a sua versão para o Bailado Real de Londres. Esta produção pode ser vista hoje na Dinamarca, Suíça, Austrália, Hungria, Alemanha, Canadá, Suécia, África do Sul e muitos outros países. Sem que o fato constitua uma surpresa, há que dizer que este bailado é uma das obras-primas cômico-pastoris de Ashton. Este concebeu-a para dois bons virtuoses do bailado, Nadia Nerina e David Blair, que nele podiam exibir todo o tipo de proezas e deslumbrantes invenções. O espectador sofre por Lise e Colas — como sofre pelos apaixonados nas comédias de Molière — e alegra-se com as negaças destes à autoridade, que tornam possível a vitória final do seu amor.

Bailados soviéticos

Da mesma forma, os espectadores sofrem com os jovens e românticos intérpretes de *Romeu e Julieta* («Romeo i Djuletta»), de Sergei Prokofief. Embora estreado em Brno, na Tchecoslováquia, em 1938, o modelo definitivo deste bailado foi criado por Leonide Lavrovski, quando produziu esta obra, em 1946, para o Bailado Bolchoi de Moscou. A peça segue fielmente a tragédia de Shakespeare e põe em especial relevo o confronto entre as duas famílias feudais, Montechi e Capuletti, que se reconciliam perante os túmulos dos dois desditados amantes. A obra foi representada em todo o Mundo; as versões mais notáveis foram as de Oleg Vinogradof (Novosibirsk, 1965), Ashton (Copenhague, 1955), John Cranko (Stuttgart, 1962) e Kennet MacMillan (Londres, 1965, com Nureief e Fonteyn nos papéis principais). O bailado de MacMillan, filmado em 1966, representa uma focagem próxima e de intensidade crescente sobre os dois amantes, reveladora da poderosa paixão que os anima e que aumenta constantemente. Ainda que as oportunidades dramáticas de Romeu sejam menos brilhantes do que as de Julieta, as exigências técnicas do pa-



Arquivo Salvat

Len Sirman Press/Zardoya

Sergei Prokofief compôs Romeu e Julieta *quando caíra politicamente em desgraça. A sua música, então classificada de «imprópria», impediu a estréia da obra em Moscou. Embaixo, momento de uma encenação da obra; em cima, o* pas de deux *clássico.*

pel são grandes. Prokofief escreveu muitos bailados, entre os quais se podem mencionar *O Bobo* («Skazka prochuta», 1915), *O Passo de Aço* («Stal'noy skok», 1927), *O Filho Pródigo* («Bludny sin», 1929) e *A Flor de Pedra* («Skaz o kamenom tsvetke», 1954); mas o seu mais popular «segundo» bailado é *A Gata Borralheira* («Zoluchka»), baseado fielmente no conto de Perrault e representado ao mais alto nível nas produções de Rotislaf Zakharof para o Bailado Bolchoi (1945), Konstantin Sergeief para o Bailado Kirof (1946) e Ashton para o Bailado Real Inglês (1948).

Outros bailados soviéticos (todos na tradição clássica) que incluem coreografias inspiradas em originais de Petipa e que foram vistos e desfrutados em todo o Mundo são *D. Quixote* («Don Kikhot», 1869, música de Ludwig Minkus), *A Bailarina Indiana* («Bayaderka», 1877, música de Minkus) e *Raymonda* (1898, música de Alexandr Glazunof). Há provavelmente mais versões de D. Quixote, todas mais ou menos baseadas em Cervantes, do que de qualquer outro bailado no Mundo, com a exceção de *Quebra-Nozes*.

Um dos bailados soviéticos que conseguiram maior êxito foi *Espártaco* («Spartak»), de Aram Khatchaturian, estreado em 1968 por Yuri Grigorovitch para o Bolchoi; versões anteriores de Leónide Jacobson para o Bailado Kirof (1956) e Igor Moiseief para o Bolchoi (1958) não haviam alcançado êxito. O argumento centra-se na figura do gladiador escravo Espártaco, o seu amor, a traição de que é objeto e a sua luta pela liberdade. Alguns dos melhores bailarinos do Bolchoi representaram os papéis principais: entre eles Vladimir Vasilief, Ekaterina Maximova, Nina Timofeieva e Maris Liepa. Com a revolução de 1917, o bailado russo, sempre uma coisa misteriosa e fascinante aos olhos ocidentais, tornou-se ainda mais misterioso devido ao isolamento em que trabalhou durante algumas décadas. Da jovem geração de coreógrafos soviéticos, Igor Belski e Grigorovitch satisfizeram amplamente as expectativas que despertaram como jovens promessas. Mas o bailado soviético continua operando no vazio e conspirando para se manter três décadas atrás do desenvolvimento do bailado em outros países; por causa disto, continua enganando com a magnífica qualidade dos seus bailarinos.

P.N.S./Zardoya

O bailado dinamarquês

Além de *A Sílfide* («La Sylphide»), outros trabalhos dinamarqueses clássicos de August Bournonville só ocasionalmente se representam fora de Copenhague; o mais popular deles é *Nápoles* («Napoli», 1842), inspirado pela visita que este coreógrafo realizou a Itália. Numa breve síntese, o seu argumento é o seguinte: após o desaparecimento de Tere-

sina, arrastada por uma onda gigantesca, o seu noivo, Cennaro, encontra-a outra vez na Gruta Azul, de Capri, e este reencontro é celebrado com uma alegre tarantela. A música é de Holger Paulli, Edward Helsted, Niels Gade e Hans Lumbye. Outros populares bailados de August Bournonville são *Conservatório* («Konservatoriet», 1849, música de Paulli), *Quermesse em Bruges* («Kermessen i Brügge», 1851, música de Paulli), *Lenda Popular* («Et Folkesang», 1854, música de Gade e Hartmann), *Festival de Flores em Genzano* (1858, música de Helsted e Paulli) e *Longe da Dinamarca* («Fiernt fra Danmark», 1860, música de Joseph Glaeser, Hans Christian Lumbye, Louis Gottschalk, Édouard Dupuy e Andreas Lincke). São populares as variações (ou *divertissements*) sobre estas obras no repertório de numerosas companhias.

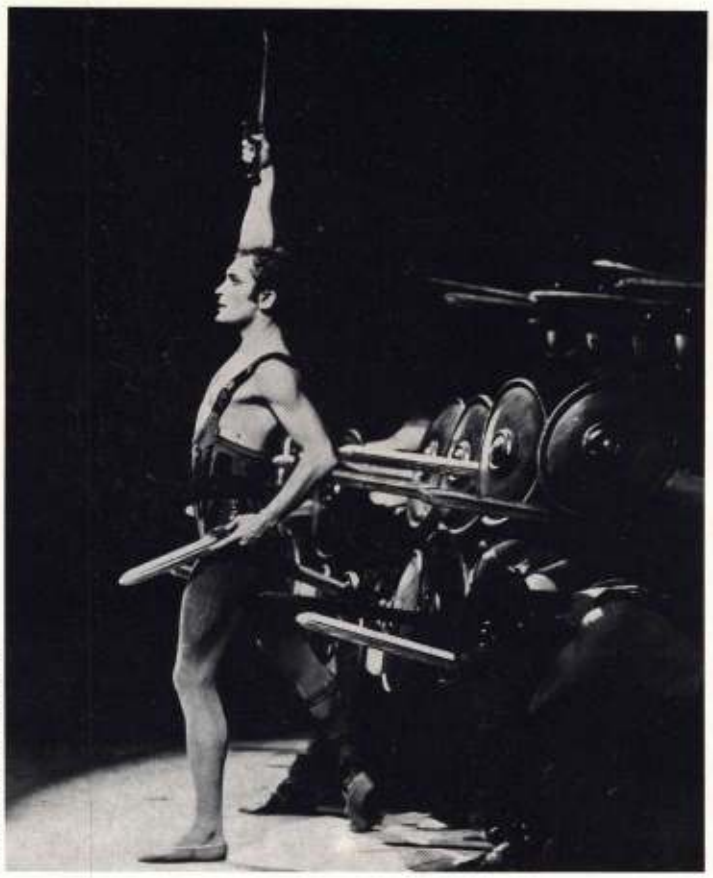
A evolução pessoal de Bournonville no campo da coreografia deu ao seu repertório romântico um caráter pequeno-burguês; os seus bailados respiram uma cálida e encantadora atmosfera, criada a partir de uma ampla variedade de temas, por vezes de sabor nacionalista: italianos, flamengos, espanhóis, noruegueses e, é claro, dinamarqueses. Não teve igual na capacidade de manter um delicado equilíbrio entre o bailarino e a bailarina, ao contrário dos outros coreógrafos românticos, que sublinharam a importância da mulher à custa do homem. Todos os seus bailados desafiam os bailarinos com tanta força como as bailarinas. Até aos nossos dias, a sua coreografia continua sendo a base do estilo e da escola dos bailarinos dinamarqueses.

De Milhaud a Gershwin

E em outros lugares? Embora Darius Milhaud tenha sido um músico prolífico no campo do bailado, o seu nome é recordado hoje em dia principalmente por *A Criação do Mundo* («La creátion du monde», 1923) e *O Trem Azul* («Le train bleu», 1924), ainda que *O Boi em cima do Telhado* («Le boeuf sur le toit») tenha sido freqüentemente representado como bailado, incluindo uma versão que George Balanchine realizou em 1923 para os Saraus de Bailado Juvenil em Petrogrado. Escrito originalmente em 1919, como acompanhamento para um filme de Charles Chaplin, *O Boi em cima do Telhado* foi estreado em 1920, no Teatro da Comédia dos Campos Elíseos, com os irmãos Fratellini e guião de Jean Cocteau. A sua ação decorre nos Estados Unidos, durante a Lei Seca, e a partitura foi composta num estilo sul-americano muito próprio de Milhaud: uma espécie de rondó formado por temas populares, tangos, maxixes, sambas, etc.

Em comparação, *Um Americano em Paris* («An American in Paris», 1928), de George Gershwin, tem um argumento muito mais convencional. Esta peça orquestral foi coreografada numerosas vezes: uma das primeiras versões foi a de Ruth Page, que a apresentou em Cincinatti, em 1936. Ninguém conseguiu, no entanto, a fama e o brilho de Gene Kelly no filme homônimo, rodado em Hollywood, em 1951. Gershwin não escreveu outra música de bailado como esta, embora os seus concertos e canções tenham sido utilizados numerosas vezes, e com admirável êxito, para montar bailados.

O campo do bailado é aparentemente ilimitado, tal como o são a capacidade de gozo e de apreciação de um espectador. Não é suficiente ver um bailado; há que contemplá-lo. E com esta contemplação virão a compreensão, a aventura e uma genuína oportunidade de participar na vital e por vezes luminosa beleza de uma arte efêmera e, ao mesmo tempo, eterna. ■



Zenka Woodward Picture Library

A história do gladiador Espártaco inspirou o bailado do mesmo nome de Aram Khatchaturian, estreado em 1968. Na imagem de cima, Mikhail Lavrovski interpreta o papel numa montagem que o bailado do Bolchoi apresentou no Coliseum, de Londres.

Um Americano em Paris, *de George Gershwin, estreado em 1928, alcançou projeção internacional com a versão cinematográfica de Vincent Minelli e coreografia de Gene Kelly. Embaixo, um cartaz de 1950 anunciando «o melhor filme do ano».*

E. Bello

235

Principais termos de bailado

Muitos dos termos, em geral franceses, usados no bailado fazem parte da linguagem diária da aula e do estúdio. Como todos os bailarinos e professores de dança usam essa linguagem, formou-se um vocabulário cosmopolita que serve para facilitar a comunicação numa profissão cujos membros costumam mudar de uma companhia para outra e até de um país para outro. Segue-se um glossário necessariamente breve de alguns dos termos de uso mais freqüente:

Adagio ou Adage. Tem o mesmo sentido do que em música: lento, gracioso, sossegado. Requer grande controle e equilíbrio e é sempre mais difícil de efetuar do que os movimentos muito rápidos. É normalmente a parte principal de um bailado clássico e, em geral, consiste num dueto de amor entre a *ballerina* e o seu acompanhante. Poderia dizer-se que é como que a ária de uma ópera.

Allegro. É uma parte da dança que se executa de uma forma viva e ligeira. Aplica-se à parte final do trabalho diário de um bailarino, que consiste em voltas rápidas, saltos e acrobacias.

Arabesque. Uma bela posição, que tem muitas variantes. Nela, o corpo apoia-se sobre uma perna (direita ou meio flectida) enquanto a outra se estende para trás; um dos braços estende-se para cima e o outro para trás. Este seria um arabesco típico, comum. A posição dos membros deve ser a que permite traçar a linha mais longa desde a ponta dos dedos até aos tornozelos. O *arabesque allongé* é uma variação em que o corpo se lança para a frente de tal maneira que os braços e a perna esticados ficam aproximadamente paralelos ao chão; um *arabesque penché* forma-se quando o corpo se inclina ainda mais para o chão e a perna de trás se estende para o ar, formando uma linha oblíqua contínua entre o braço mais avançado e a perna mais levantada.

Arabesque

Assemblé. Um passo de salto, em que os pés se juntam numa terceira posição antes de pousarem em quinta posição (ver, *Posições, cinco*).

À terre. Literalmente, «por terra»; a expressão aplica-se aos passos que se executam no chão, por oposição aos passos de elevação. *Glissades* e muitos outros passos devem ser executados *terre à terre,* para conseguir uma plena eficácia.

Attitude. O coreógrafo e bailarino italiano Carlo Blasis terminou uma vez uma *pirouette* na posição da estátua de Mercúrio de Giambologna. Desde então, esta atitude converteu-se numa posição de dança muito difundida. Há inúmeras maneiras de executar uma *attitude,* embora o exemplo típico seja aquele em que o corpo se apoia sobre uma perna, a outra se estende para trás, dobrada, o corpo se curva um pouco para trás e os braços se colocam um para a frente e outro para trás.

Ballon. Ligeireza e agilidade dos pés e joelhos de um bailarino ao pousar no

Attitude

solo, depois de ter realizado um passo no ar.

Barre. Chama-se assim à barra presa à parede de um estúdio ou sala de aula e que é utilizada pelos bailarinos para manter o equilíbrio durante a primeira parte do seu exercício diário.

Battement. Um passo como há muitos (*tendus, grands, frappés* e outros) executado na *barre.* O *grand battement en cloche* é um exercício que se usa para afrouxar as ancas; o bailarino executa-o, balançando a perna e estendendo-a tão alto quanto possível. Como em qualquer exercício de barra, faz-se logo a seguir com a outra perna.

Battement

Batterie. Passos em que os pés batem sucessivamente um contra o outro, geralmente em *élévation. Grande Batterie* é um passo que requer grande *élévation* e *petite batterie* o que precisa de uma pequena *élévation.*

Bourrée. Ver *Pas de bourrée.*

Brisé. Um movimento quebrado. Há uns vinte *brisés* diferentes; um dos mais comuns consiste numa rotineira *assemblé,* caindo sobre os dois pés e utilizando suficiente *ballon* para que o bailarino «deslize» no chão, em posição invariavelmente inclinada.

Cabriole. Passo que requer boa *élévation* e que em regra é executado por bailarinos masculinos. A perna estende-se para a frente, para as costas ou para trás e, com um salto, a perna que sustenta é levantada e colocada debaixo da outra para cair no solo com a mesma perna de sustentação. A perna levantada vai automaticamente um pouco mais acima quando a segunda choca contra ela, de maneira que o efeito se malogra se a perna que se ergue se coloca em posição muito elevada.

Chassé. Movimento em que o pé desliza em qualquer direção, enquanto o calcanhar permanece contra o chão, com o joelho da mesma perna flectido. O peso do corpo é descarregado sobre o pé que trabalha.

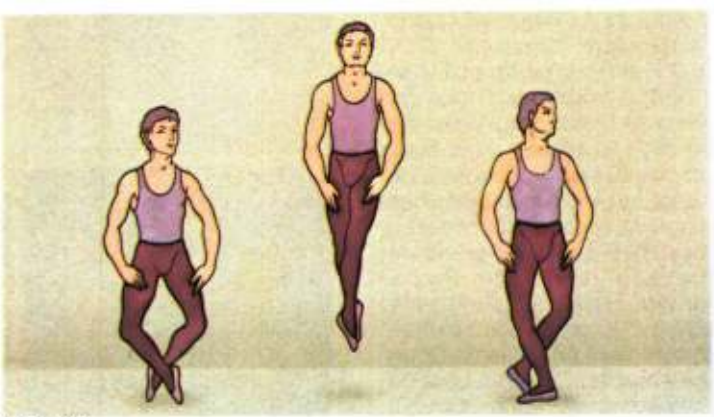
Dégagé. Movimento do pé que trabalha (colocado em ponta, tocando o chão) para a frente, para as costas ou para trás, em preparação de um passo.

Divertissement. Coleção de danças sem argumento unitário, que a certa altura foram elemento imprescindível de qualquer ópera. Atualmente, o termo designa os interlúdios de dança dos bailados clássicos do século XIX e primeiros anos do século XX. A última cena de *A Bela Adormecida* e o último ato de *Quebra-Nozes* e de *Coppélia* são extensos *divertissements.*

Élévation. Facilidade para dançar no ar, por oposição aos passos realizados no chão *(à terre).* Alguns bailarinos são especialmente competentes para a *élévation* e têm uma grande habilidade para tocar o solo com suavidade.

Enchaînement. Série de passos de bailado clássico. Literalmente significa «encadeamento».

Entrechat. Salto no ar durante o qual os pés se entrecruzam quatro, seis ou oito vezes antes de tocar o solo. Um *entrechat* com dez cruzamentos é raro, mas pode dar-se. Diz-se que Nijinski executava um *entrechat dix.* Wayne Sleep, do Bailado Real Britânico, estabeleceu um recorde mundial em 1973 ao executar (filmado por uma câmara da BBC) um *entrechat douze,* um salto com doze mudanças.



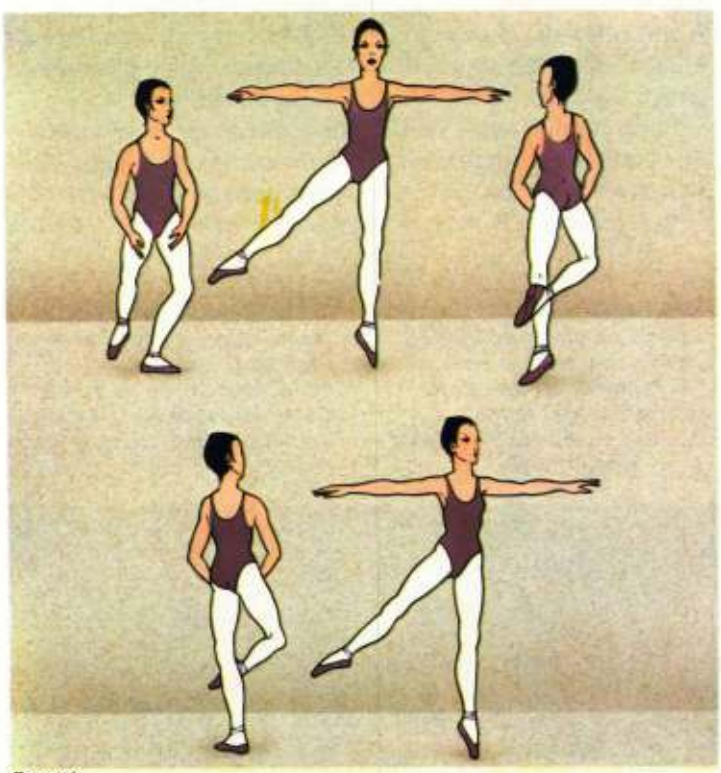
Entrechat

Enveloppe. Rotação do corpo em volta de uma perna que serve de eixo.

Épaulement. Refere-se à forma como um bailarino inclina a cabeça e os ombros em relação ao quadrado geralmente formado pelas ancas e ombros.

Extension. Elevação da perna esticada a partir da anca. Os bailarinos de pernas cambadas —*jarreté*— costumam ter uma boa e alta extensão.

Fouetté. Termo procedente do francês *fouet*, que significa «chicote». É normalmente conhecido por *fouetté ronde de jambe en tournant* e nele a bailarina executa um movimento de rotação rápido e reiterado sobre a perna esquerda, ao mesmo tempo que a direita se dobra e desdobra sobre a parte da frente e de trás do joelho contrário. Em cada volta, a bailarina eleva-se sobre a ponta do pé esquerdo, a fim de ganhar impulso.



Fouetté

Glissade. Passo usado com freqüência como preparação de outros; o bailarino desliza no chão, começando e terminando com os pés juntos.

Jeté. Salto ou pulo de um pé para o outro, geralmente precedido de uma preparação como um *pas de bourrée* ou uma *glissade*, seguida de um *grand jeté en avant* ou *grand jeté en tournant*. Um *grand jeté* é simplesmente um grande salto.

Movimentos da dança. Há sete termos básicos para descrever os movimentos na dança: *plier* (dobrar), *étendre* (estender, esticar), *relever* (elevar), *sauter* (saltar), *glisser* (deslizar), *élancer* (lançar) e *tourner* (girar).

Pas. Passo. Pode usar-se para descrever o número de pessoas que devem participar numa dança: *pas seul*, solo; *pas de deux, de trois, de quatre, de cinq, de six, de huit*, (respectivamente passo para dois, três, quatro, cinco, seis, oito bailarinos). Também se utiliza para designar quem é que dança: *pas de patineurs pas de déesses* (passo de patinadores, passo de deusas). O *grand pas de deux* de Petipa e outros era considerado no século XIX e princípios do século XX como o mais belo do bailado, o momento em que a *ballerina* e o seu acompanhante podem dar rédea solta à sua técnica e inspiração. Um típico *grand pas de deux* compreende uma *entrée*, um *adagio*, a *variation* da *ballerina*, a *variation* do *premier danseur* e uma *coda* final.

Pas de bourrée. Passos pequenos e rápidos sobre as *pointes*, que produzem o efeito de estar a deslizar sobre o chão. Podem também fazer-se sobre meias *pointes* ou sobre o pé plano. Há mais de vinte variações deste passo.

Pirouette. Volta completa sobre o pé, com o outro a tocar a ponta do joelho, executado sobre um completo, três quartos, meio ou um quarto de *pointe*. Uma *pirouette à la seconde*, que é normalmente um passo masculino, executa-se com a perna que trabalha colocada a 90° da que serve de apoio e emprega-se em regra como fecho de um número composto por *pirouettes* básicas.

Plié. Consiste em dobrar os joelhos sincronizadamente com a volta completa dos pés e pode executar-se em qualquer das cinco posições básicas. Constitui a primeira parte da aula diária e ao esticar suavemente os músculos ajuda a mantê-los flexíveis. Os *pliés* ajudam também a melhorar o controle do equilíbrio. Devem ser executados suavemente, com os calcanhares presos ao chão e a região glútea bem para dentro. Só se devem levantar os calcanhares no último momento. O movimento final chama-se *demi-plié*. Um *plié* completo é aquele em que os joelhos estão tão perto do chão quanto o bailarino conseguir mantê-los.

Plié

Pointes. Dança sobre a ponta dos pés *(sur les pointes)*; é um passo para bailarinas que se executa com a ajuda de calçado especial e que se introduziu entre 1810 e 1815.

Port de bras. Chama-se assim à posição e ao movimento dos braços. Um *port de bras* pobre pode destruir a «linha» de um bailarino.

Posições, cinco. No bailado, todos os passos começam e terminam numa das cinco posições básicas dos pés. Estas posições baseiam-se no princípio de fazer girar os pés de maneira que o corpo fique em equilíbrio em quase todas elas. Também os braços têm as suas posições.

Relevé. Movimento que consiste em transferir o peso do corpo sobre a *pointe* ou *demi-pointe* do pé.

Révérence. Uma profunda inclinação ou reverência.

Rond de jambe. Movimento circular de uma perna enquanto a outra suporta o peso do corpo. O círculo ou semicírculo pode ser no chão *(rond de jambe à terre)* ou no ar *(rond de jambe en l'air)*.

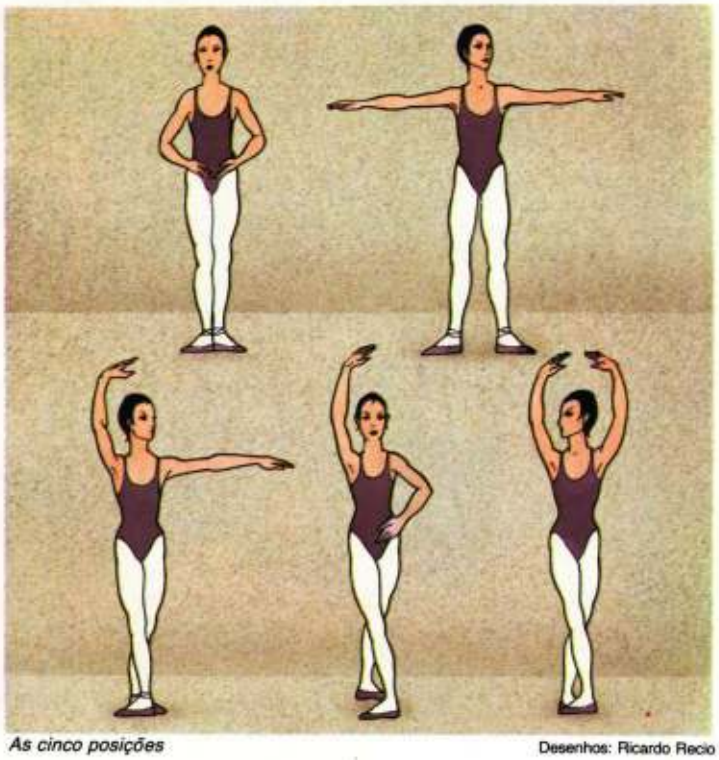
Sauté. Salto.

Rond de jambe

Sissone. Salto em que se abrem as duas pernas no ar, para cair sobre um pé só.

Tour en l'air. Salto realizado a partir da quinta posição para o ar, dando uma ou duas voltas completas antes de voltar ao solo.

Variation. Dança para solista.



As cinco posições

Desenhos: Ricardo Recio

Capítulo 33

O bailado moderno

Todas as coisas — uma ponte, uma cortina, uma obra de arte — são imagem do seu tempo. A mais poderosa imagem da dança clássica de ontem, por exemplo, é com certeza o cisne: fluido, real e sereno. E, no que diz respeito ao bailado moderno, a sua mais dramática imagem é seguramente o motor: inquieto, vibrante, compacto e técnico. Igor Stravinsky, graças aos Bailados Russos, de Diaghilef, foi, durante o primeiro quartel do século XX, a imagem do seu tempo: um motor em movimento. Desde *O Rito da Primavera* em diante, Stravinsky não parou de produzir surpresas. Cada nova obra era tão inesperada como *O Rito* e completamente diferente da sua antecessora. Nisto, Stravinsky fazia lembrar Picasso, o mais proteico e acrobático dos pintores do século XX. Stravinsky *era* a dança moderna, do mesmo modo que Tchaikovski *fora* o bailado clássico.

Há *dança moderna* e *bailado moderno*. A dança moderna, tal como se entende hoje na América do Norte e Europa Ocidental graças ao gênio de pioneiros como Martha Graham, não se baseia na técnica acadêmica nem nas tradições clássicas. É claro, tem a sua própria técnica, mas a diferença entre as duas formas reside no fato de a dança moderna ser uma forma que nega a «artificialidade» do bailado tradicional. Os principais pioneiros da dança moderna constituem uma força que teve uma formidável influência na evolução da dança, embora tal influência não possa ser definida como totalmente revolucionária. A maioria das suas realizações foram conseguidas em vida de Diaghilef.

Na Europa, os promotores desta tendência foram Rudolf Laban, Mary Wigman e Sigurd Leeder. Dois dos alunos de Mary Wigman — Harald Kreutzberg e Hanya Holm — fundaram, juntamente com ela e com um coreógrafo e bailarino alemão chamado Kurt Jooss (célebre depois, pelo seu bailado *A Mesa Verde*, de 1932), a Escola Centro-Européia de Dança Moderna. A sua influência chegou aos Estados Unidos devido às freqüentes visitas que efetuaram a este país e à escola que Hanya Holm abriu em Nova Iorque, em 1931. Alwin Nikolais, Murray Louis, Phyllis Lamhut, Don Redlich e Glen Tetley são alguns dos mais conhecidos praticantes de dança moderna formados na escola de Holm.

Pouco tempo antes, nos Estados Unidos, três mulheres haviam também rompido com as convenções do bailado clássico daquele tempo, no respeitante a vestuário, cenários, música e técnica. Os seus nomes foram Loïe Fuller, Isadora

Merce Cunningham, bailarino e coreógrafo norte-americano nascido em 1919, depois de dançar na companhia de Martha Graham e de se exibir como solista, fundou, em 1952, a Merce Cunningham Dance Company, um dos grupos mais prestigiosos no âmbito da dança moderna. Embaixo, uma montagem deste grupo.

Museu Clarà, Barcelona/Arquivo Salvat

Duncan e Ruth St. Denis; as três tinham muito pouca prática da dança formal clássica. A Fuller recorreu ao uso de lenços de seda, tapeçarias e espetaculares efeitos de luzes, utilizando uma complexa maquinaria para produzir os seus *light shows* (espetáculos de luzes); foi popular em todos os lugares onde atuou. A inspiração de Isadora Duncan remontava aos gregos antigos. Abandonou os sapatos para que os seus pés pudessem estar em contato direto com «a terra carregada de vida» e prescindiu também do traje clássico, dançando com as pernas nuas. Usava uma ampla túnica de estilo grego. Por seu turno, Ruth St. Denis (uma ex-modelo e actriz que dançava sobre as pontas dos pés) abriu, juntamente com seu marido, Ted Shawn — também bailarino —, a escola Denishawn de Dança e Artes Afins, em Los Angeles, em 1915. As suas obras eram um misto de *vaudeville,* danças excêntricas, bailado e danças étnicas (índia, egípcia, espanhola ou sul-americana).

Três dos mais famosos «filhos» da Escola Denishawn foram os bailarinos Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman; os três, com Hanya Holm, costumam ser considerados como os pioneiros da dança moderna do século XX. Atualmente, a sua influência cruzou o Atlântico e penetrou consideravelmente em todo o Oeste da Europa, porque quase todos os grandes coreógrafos e dançarinos modernos (Paul Taylor, Anna Sokolov, Robert Cohan, Merce

Isadora Duncan (1878-1927) foi uma das primeiras a transmitir à dança a marca da personalidade. À esquerda, um esboço de Josep Clarà sobre Isadora.

Embaixo, uma imagem de Martha Graham, em 1940, na interpretação de Carta ao Mundo, *baseada em poemas de Emily Dickinson.*

Colette Masson

Arquivo Salvat

Cunningham, Alwin Nikolais, Glen Tetley, etc.) foram educados por eles. Taylor e Sokolov, por sua vez, também têm os seus próprios alunos de dança moderna, como Twyla Tharp, Steve Paxton, Siobhan Davies, Yvonne Rainer, Paul Sanasardo, Lar Lubovitch, Meredith Monk e Dan Wagoner, todos norte-americanos, com exceção de Siobhan Davies, de origem inglesa. Ademais, são, na maioria, defensores da técnica da Graham, que advogava que se dançasse com os pés descalços e se seguissem impulsos naturais como o da respiração, com as suas sucessivas contrações e relaxamentos. Foi também Martha Graham quem conferiu importância à força da gravidade e ao chão do palco, sem os ocultar, como faz o bailado. A sua técnica foi ensinada durante muitos anos na escola de Nova Iorque e passou para as novas gerações de bailarinos em todo o Mundo.

O novo bailado russo

Há dança moderna e bailado moderno, dizíamos, mas é do bailado moderno que vamos tratar. Esse fenômeno iniciou-se num mundo estupefacto nos primeiros anos do século XX e o seu impacto ainda está vivo. Foi uma revolução em todos os sentidos — musical, coreográfico e visual: foi o impacto de Diaghilef. Uma grande parte do bailado que chega aos nossos teatros é ainda um produto do gênio, do talento e da destreza deste homem, empresário de renome, grande entusiasta e diretor artístico dos Bailados Russos.

Em 1899, uma nova revista fundada por Diaghilef, *Mir Isskoustva* («O Mundo da Arte»), surgiu na Rússia. A intenção desta histórica publicação dedicada às artes era promover, pelos meios mais eficazes, as idéias de um grupo de escritores e artistas russos. Diaghilef, impulsionador inicial, em breve dominou este grupo, formado por Alexandre Benois, Leon Bakst, Walter Nouvel e Dmitri Filosofof. O príncipe Volkonski, que sucedeu a Vsevolojski como diretor dos Teatros Imperiais, era também amigo destes artistas, que formariam o núcleo do novo bailado russo.

Nesta época, Marius Petipa era ainda um homem influente. Levara a arte do bailado ao que parecia ser o zênite do seu poder. A sua técnica altamente desenvolvida absorvera até as últimas belezas dos sistemas de bailado existentes. Mas Petipa detivera-se no caminho. Nos seus bailados havia sempre um certo grupo de danças — um *adage, pas de deux,* solos, *variations* e uma cena de *divertissements* — que, para mais, tinha de representar-se segundo uma ordem invariável. As danças deviam também ter uma coreografia que salientasse especialmente o virtuosismo da *prima ballerina.* A música que não fora escrita especificamente para a dança não costumava ser utilizada e a que fora escrita para a dança era concebida em geral em forma de *pastiche;* talvez isto fosse inevitável, posto que, se uma bailarina não encontrava uma peça particular adequada ao seu estilo, a substituía por outra. Além disso, os cenógrafos raramente colaboravam com o coreógrafo, com o compositor ou o responsável pelos figurinos. Era esta a ordem imperante nos dias de Petipa.

Não sem uma lógica natural, a jovem geração julgou oportuno romper com as tradições que, segundo eles, constituíam um obstáculo no caminho do progresso e do desenvolvimento das suas próprias idéias. E foi aqui que Diaghilef desempenhou admiravelmente o seu papel. Depois de ter sido despedido pela direção do Teatro Marinski, que o contratara para uma produção de *Sylvia,* Diaghilef decidiu tentar a sua sorte na Europa Ocidental. Em Paris, em 1906, inaugurou a primeira exibição de pintura russa, que foi seguida, em

Archiv für Kunst und Geschichte

1907, por uma série de concertos dedicados à música russa, e, no ano seguinte, por oito representações de *Boris Godunof,* com Fedor Chaliápine no papel principal. A apresentação desta ópera alcançou tanto êxito que, em 1909, Diaghilef achou prudente arriscar uma temporada de ópera e bailado, patrocinada por uma comissão de que ele era o diretor geral e Benois diretor artístico; Mikhail Fokine o *maître de ballet;* os outros eram Nikolai Tcherépnine (compositor e regente no Marinski), Leon Bakst e Valerian Svetlof.

Os russos em Paris

Foi assim que, em 18 de maio de 1909, no Teatro Châtelet, de Paris, o Bailado de Diaghilef iniciou a primeira temporada e inaugurou, ao mesmo tempo, uma nova era na dança-bailado moderna. Havia tempo que Paris deixara de levar a sério o bailado, que sofria uma invasão de demônios e espíritos. Mas os dramas bailados em um ato que Diaghilef introduziu na capital de França eram tão completamente unitários — com dança, música, cenários, luzes, guarda-roupa e gestos unificados — que não é surpreendente que tivessem conseguido provocar um verdadeiro impacto na audiência. Entre os bailados apresentados durante aquele ano figuram *As Sílfides, Cleópatra* (dois bailados que Fokine produzira originalmente para representações com fins beneficentes na Rússia, utilizando os bailarinos do Marinski, e que eram conhecidos como *Chopiniana* e *Um Noite de Egito,* respectivamente), *Le pavillon d'Armide* (com coreografia de Fokine, que se estreara no Marinski, em 1907), as «Danças Poloveteianas» da ópera de Boródine *O Príncipe Igor* (que Fokine recoreografara a partir da versão original de Lev Ivanof, ainda que mantendo-se muito perto das linhas mestras deste) e *O Festim,* um *divertissement* capaz de dar à companhia um certo caráter nacional russo. O elenco incluía Vaclav Nijinski, Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Bronislava Nijinska (a irmã de Nijinski), Ida Rubinstein, Mikhail Fokine, Adolph Bolm, Mikhail Mordkine e Laurent Novikof.

O nome de Leon Bakst está ligado aos inícios do modernismo na Rússia, mas, sobretudo, aos Ballets de Diaghilef, com quem esteve estreitamente associado em Paris, realizando os figurinos e os cenários de muitas das suas obras. Na página anterior: capa de Bakst para os programas da temporada de ópera e bailado que Diaghilef organizou em Paris, em 1909.

À direita: fotografia de Anna Pavlova num momento de O Cisne, *obra que, com música de* O Carnaval dos Animais, *de Saint-Saëns, Fokine arranjou especialmente para ela. Pavlova dançou, durante alguns anos, nos Ballets Russos de Diaghilef, aos quais se juntou em 1909; em 1913, depois de ter atuado pela última vez na Rússia, formou em Londres a sua própria companhia.*

Arquivo Salvat

A espantosa aparição de Nijinski em cena maravilhou todo o Ocidente. Seus saltos eram tão extraordinariamente elevados que o público achava difícil acreditar que fosse um mortal desta Terra; sua leveza nos movimentos aéreos acentuava este ceticismo.

O duo Diaghilef-Fokine

Contudo, foi outro artista que dominou aquela primeira temporada em Paris (e influiu em todas as seguintes): Mikhail Fokine. Sem ele, a arte do bailado teria declinado; sem ele, Diaghilef não teria podido impor-se, embora haja que reconhecer que, sem Diaghilef, o trabalho de Fokine nunca teria sido apreciado fora da Rússia. E é mais provável que, sem Diaghilef, Fokine não tivesse chegado a criar as obras-primas que produziu naquele período de colaboração. Precisavam um do outro.

E então interveio Stravinsky, cujas partituras mudariam o rosto da música do século XX. Os amantes do bailado tendem a crer que Stravinsky é quase sua exclusiva propriedade. É verdade que, aconteça o que acontecer com a dança clássica, esta atraiu dois grandes compositores: Tchaikovski e Stravinsky. Este fato deve ser reconhecido em seu favor, mesmo por amantes da música indiferentes ao bailado. Pode dizer-se que Stravinsky partilha com Tchaikovski um sentimento inato, mais instintivo do que intelectual, pelo movimento da dança.

Com a criação de *Xerazade, O Pássaro de Fogo* e *Petruska,* o tema tornou-se cada vez mais importante no bailado. A *coloratura* foi substituída pela «atmosfera» e a *cadenza* da dança foi firmemente aproveitada pelo autor do guião para dar lugar, em *O Pássaro de Fogo,* ao rendilhado imaginário do conto popular e, em *Petruska,* ao símbolo do satírico. (Porque *Petruska* compreende não só o ostensivo conteúdo da Feira, do Mago e do Boneco; possui também um contraponto definidamente filosófico, no qual a Feira significa a Vida; o boneco inarticulado, o Homem, o Mago, o seu destino). A invenção coreográfica estava ali, mas apenas sob a disciplina de uma idéia aplicada. Com *Petruska,* o sentimento de invenção coreográfica — a cristalização do caráter ou da situação no *passo* — converteu-se num ponto central. O motivo já não se veria de novo obscurecido pelo artificialismo.

Diaghilef não pôs em questão o rígido sistema de formação do bailado clássico. Pelo contrário, não concebeu outro e admirou sempre os trabalhos de Petipa, de tal forma que montou, com prejuízo econômico, *A Bela Adormecida.* Acentuou apenas a idéia de que o classicismo era um meio e não um fim e que era o mais fino meio para cada tipo de movimento, desde as selvagens danças folclóricas de *O Príncipe Igor* até às acrobacias de *O Trem Azul.* O bailarino de Diaghilef tinha de ser infinitamente flexível e adaptável.

Nenhum bailarino, compositor ou artista pode ser comparado a Diaghilef quanto à influência que exerceu no bailado, na música e, em geral, em toda a arte daquele período. Para compreender sua personalidade, devemos, em primeiro lugar, pensar na sua ascendência nobre. Naquela época, o nobre russo tinha seus próprios grupos, que atuavam para seu prazer e dos seus amigos. Diaghilef, que nascera em Novgorod, em 1872, era descendente direto de um desses nobres e este parantesco moldou todas suas atitudes. Antes de mais nada, foi um homem que satisfazia seus próprios gostos pessoais e que, graciosamente, permitia que seus amigos participassem desse prazer; só em segundo plano era um homem de negócios interessado em assuntos como a bilheteria. Hoje em dia, a bilheteria manda e não é possível encarar o bailado daquela maneira. Diaghilef foi uma ponte entre o monarca e o empresário. Só depois dele o bailado se tornou verdadeiramente democrático. Ainda que Diaghilef fosse um autocrata, nunca prescindiu de assessores e manteve durante toda sua carreira um grande instinto para descobrir novos colaboradores. Sua estética era pessoal, mas expressava-se por meios trazidos por outros.

Podia, e às vezes fê-lo, adotar pontos de vista extraordina-

Los Angeles County Museum of Art/Arquivo Salvat

À esquerda: ilustração de Kay Nielsen para o bailado Xerazade, *de Rimski-Korsakof, estreado em Paris, em junho de 1910, pelos Ballets Russos, com coreografia de Fokine. Este bailado despertou um enorme entusiasmo, devido tanto à sensualidade do tema como ao dançar de Nijinski e aos cenários de Bakst.*

Na página seguinte: cena de Ode (Uma Meditação sobre a Majestade de Deus), *bailado-oratório de Nikolai Nabokof, que a companhia de Diaghilef estreou em Paris, em 1928, com coreografia de Mássine. Os bailarinos atuavam unidos por um laço contínuo e a cenografia era composta por projeções cinematográficas combinadas com luzes cintilantes.*

riamente arbitrários sobre o que ele e seus colaboradores estavam fazendo com e para o bailado, e freqüentemente ignorou decisões tomadas em «gabinete». Mas em nenhum momento se propôs afastar-se da fórmula de fazer bailado que os exilados haviam deixado para trás em São Petersburgo. Se hoje estudarmos os guiões, ouvirmos a música, voltarmos a olhar os desenhos da cenografia e do guarda-roupa e lermos as melhores críticas que sobreviveram da era Diaghilef, veremos que os princípios se justificavam. Diaghilef aceitou que Fokine desmantelasse parte do edifício rococó do bailado e estabelecesse novos e sólidos fundamentos para construir um novo templo de Terpsícore.

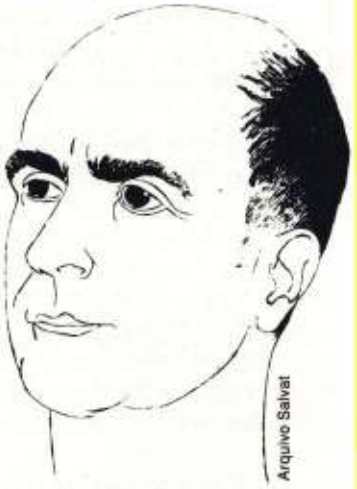
Fokine arrancou a coreografia dessa espécie de dança de relojoaria que fora o estratagema básico do Marinski. De qualquer ponto de vista, no bailado moderno sua acção deve partilhar com a de Stravinsky a distinção de constituir o fator dominante do enorme êxito de Diaghilef. Em sua obra podem encontrar-se quatro tonalidades: 1) suprema compreensão das necessidades do bailarino e da linha de dança; 2) grande sentido da solenidade, nascido de uma profunda fé na simplicidade; 3) conteúdo emocional de grande força e 4) sentido de humor.

Fokine conseguiu fazer o que ninguém teria julgado praticável ou estético antes dele: desenredar a pantomima das convenções que haviam distorcido totalmente os recursos teatrais de um espetáculo de bailado. Pretendeu com isso ressuscitar o bailado como um método apto para expressar caracterizações, iluminando o progresso da intriga e narrando a história com gestos vivos e claros, capazes de transmitir o significado sem confundir com irrelevâncias o público. Criou um código de gestos que foi aplicado cada vez mais gradual e sutilmente às formas de dança utilizadas, de modo que o ponto de demarcação em que cessa o gesto e começa a dança se foi tornando menos nítido em cada uma das suas novas produções. A grande importância de Fokine na história do bailado foi ter sido o inovador desta forma de movimentos, da qual todos os coreógrafos posteriores retiraram aspectos para aumentar seus próprios conhecimentos sobre a expressividade corporal. Sem Fokine não teria havido um Mássine, nem uma Nijinska, nem um Ashton, nem um Balanchine; e sem Diaghilef não teria, provavelmente, chegado até nós a obra revolucionária de Fokine.

Ânsia de novidades

Quando Diaghilef concedia preeminência a algum bailarino excepcionalmente dotado, a um desenhador especialmente hábil ou a um compositor com condições, era sempre uma decisão perfeitamente calculada para acrescentar algo *novo* à obra que estava preparando (nada foi mais sensacionalmente novo do que o bailado circense *Parade,* de 1917, com guião de Cocteau, música de Erik Satie, coreografia de Mássine e desenhos em estilo cubista de Picasso). Esta espécie de «tráfico de sensacionalismo» era forçada pela extrema necessidade de manter a companhia, quer em atuações quer

Archiv für Kunst und Geschichte

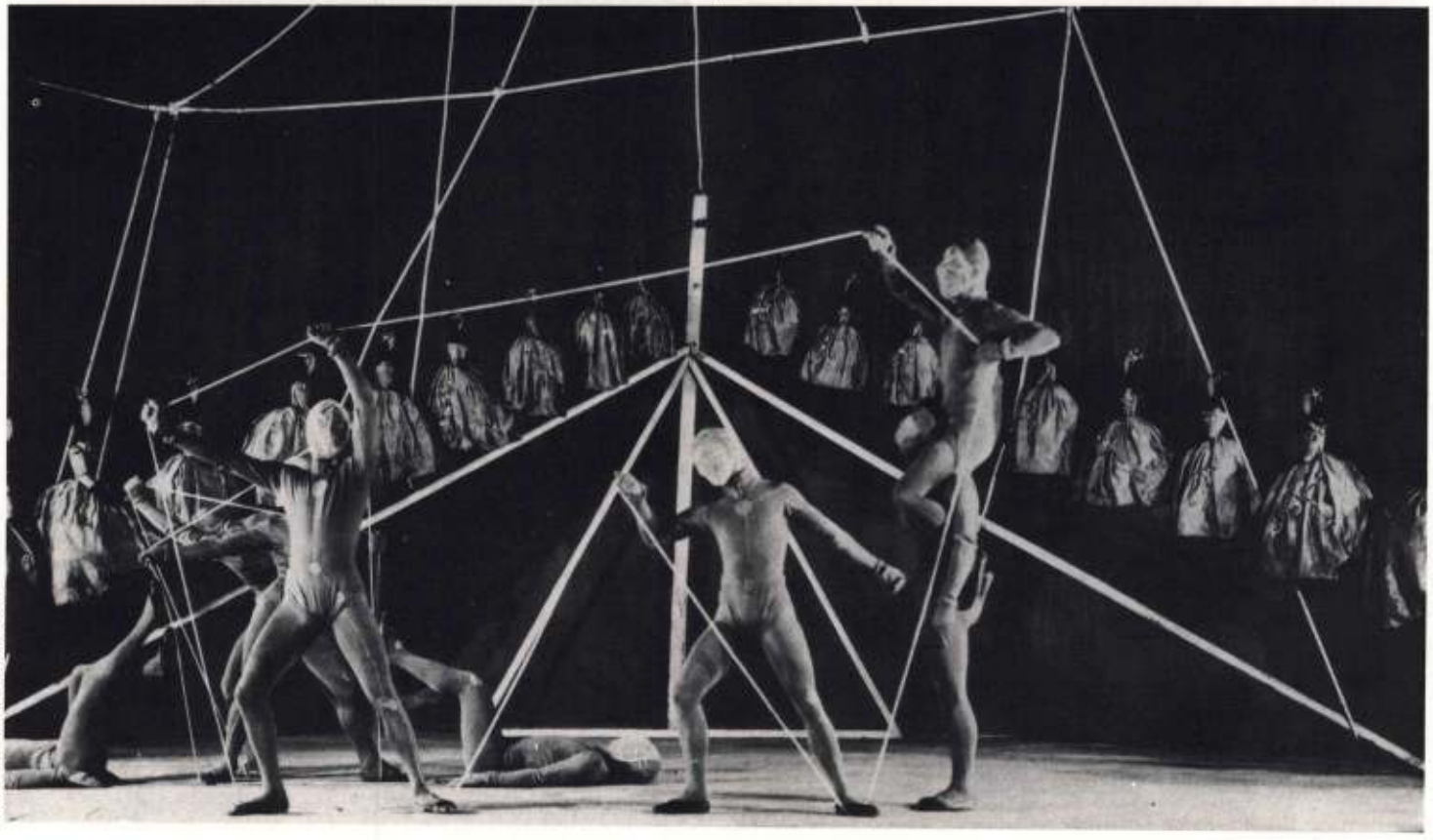


Arquivo Salvat

À esquerda: desenho de Mikhail Larionof intitulado Diaghilef Rodeado pelos Seus Barbeiros; *estas funções eram aqui desempenhadas por Satie, Cocteau e Stravinsky. Em cima: retrato de Mikhail Fokine, numa água-forte de Seguin-Bertault. Todos eles revolucionaram o mundo do bailado nos primeiros anos do século XX.*

no período de descanso, no centro da atenção pública. Isto foi sempre para Diaghilef uma necessidade urgente. Outra necessidadé, igualmente imperiosa, foi a de dispor sempre do financiamento indispensável para assegurar a continuação das suas atividades.

Por isso, começou a ser acusado de oferecer novidades apenas pela novidade em si. Da nossa atual perspectiva, podemos estar agradecidos pelo fato de aquelas «novidades» terem incluído, por exemplo, os dois êxitos de Bronislava Nijinska (*As Corças* e *As Bodas*), as primeiras e cristalinas co-



Archiv für Kunst und Geschichte

reografias de George Balanchine (*Pastoral, O Triunfo de Netuno, A Gata*), que nos levam com uma espécie de sensacional inevitabilidade às suas obras-primas líricas e dramáticas (*Apolo Musagete* e *O Filho Pródigo*). São também deste período dois bailados de Leónide Mássine, *Le Pas d'Acier* e *Ode*, que mostraram um caminho novo a dezenas de coreógrafos posteriores: o de explorar temas extraídos da vida contemporânea e usar um novo tipo de vívida e luminosa encenação. Houve nesta época numerosos cenários de Derain e Picasso, Matisse e Laurencin; danças de célebres artistas, como Lydia Lopokova, Alexandra Danilova, Felia Dubrovska, Stanislas Idzikovski, Leon Woizikovski e Sergei Lifar; e música de Auric, Milhaud, Fauré, Prokofief e, naturalmente, de Stravinsky.

Stravinsky, nascido para a dança

O bailado foi o campo em que Stravinsky se pôs à prova e aprendeu a dizer coisas sérias com um sorriso. Sua música encontra-se acima da de todos os compositores de bailado. Naturalmente, cultivou todas as formas musicais conhecidas e mesmo algumas até então desconhecidas e escreveu óperas, sinfonias, concertos, obras de câmara, cantatas, canções e, até, uma *Polca para Um Jovem Elefante*, composta para o Circo Barnum, dos Estados Unidos; mas foi essencialmente na música de dança que mais se distinguiu e em que deixou uma marca mais significativa.

Foi o último sobrevivente de um grande trio de compositores revolucionários (Bartók e Schönberg foram os outros dois) que dominou a música da primeira metade do século XX. Mas, ao contrário de Beethoven e Wagner, que determinaram as correntes musicais durante e depois da sua vida, Stravinsky não influiu demais no curso atual da música deste século. Teve muitos imitadores, mas nenhum verdadeiro sucessor. Sua grandeza reside simplesmente no fato de, num período de desintegração musical, ter escrito mais obras-primas do que qualquer outro e ter continuado a fazê-lo durante quase sessenta anos. Enquanto Schönberg provocou a mais importante crise que a música ocidental conhecera desde princípios do século XVII por meio de uma medida radical — a abolição da tonalidade —, Stravinsky teve um caráter muito menos drástico. Onde Schönberg foi um profeta, guiando seu povo através do deserto, Stravinsky foi apenas um empírico improvisador. Na realidade, pouco lhe importava como escrever a música, já que se sabia capaz de a escrever e, sobretudo, de a escrever bem.

Suas iniciais partituras de bailado, que são também suas obras mais experimentais, deram-lhe uma grande confiança no seu talento. Graças a elas, nasceu sua arrogância. Ao mesmo tempo, cada trabalho de dança convertia-se numa

Giancarlo Costa

O Pássaro de Fogo, *primeiro bailado de Igor Stravinsky, com coreografia de Mikhail Fokine, foi estreado por Diaghilef na Ópera de Paris em junho de 1910.*

Archiv für Kunst und Geschichte

Os cenários e os figurinos eram de Golovine, menos os correspondentes a O Pássaro de Fogo *e ao* Príncipe Ivan *— embaixo — realizados por Leon Bakst.*

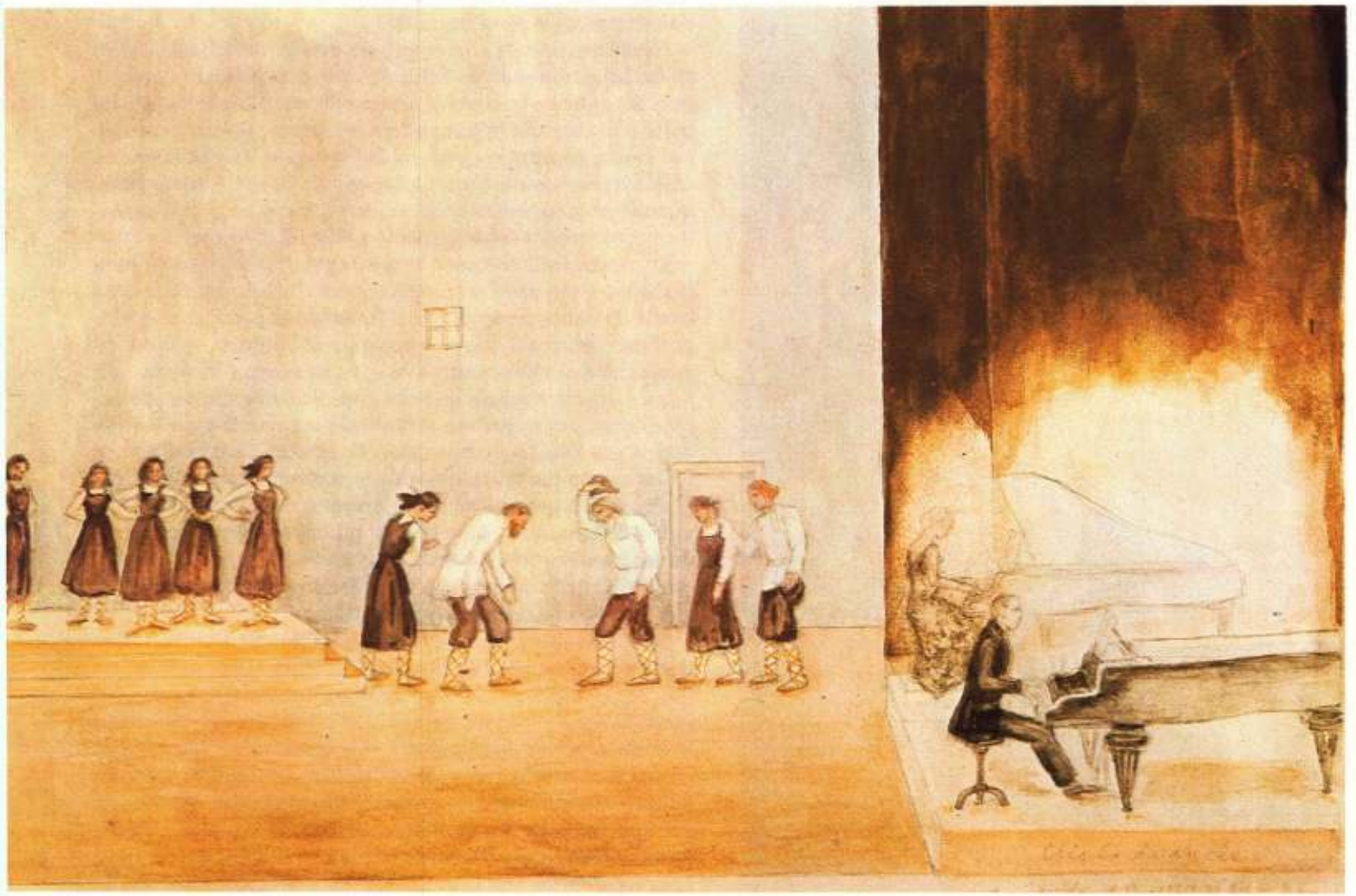
exploração. Quando ia para seu estúdio, não sabia exatamente o que ia fazer naquele dia. «Não posso dizer o que vai acontecer numa obra, até ter acontecido.» Dito em termos claros, arriscava-se. Cada partitura de bailado era descoberta no processo da sua criação. Assim nasceu sua humildade. Como autor de música de dança, Stravinsky teve grandes êxitos; não há nenhum malogro declarado, nem fáceis repetições do êxito de um bailado anterior.

Stravinsky amava todos os trabalhos que escrevera para serem dançados; ele havia-os feito e sabia que eram bons. O tempo deu-lhe razão. Mas sua partitura favorita era a que lhe custara mais esforço e mais tempo: *As Bodas* (1923), a última escrita na Rússia e a quarta no campo do bailado. Foi redigida para um conjunto pouco habitual: quatro vozes solistas, coro misto de vinte e quatro vozes, quatro pianos e um amplo grupo de instrumentos de percussão (os pianos são tratados, nesta obra, como uma parte do grupo de percussão). O compositor e a coreógrafa (Nijinska) basearam-se num casamento camponês; os quatro quadros que integram a obra são representados sem interrupções: a «Bênção da noiva», a «Bênção do noivo», a «Partida da noiva de casa de seus pais» e o «Banquete de casamento». A música, que faz uso de um canto litúrgico e também de uma canção popular russa, é intensamente rítmica e dramática em todo seu desenvolvimento. É, sem dúvida, um dos trabalhos mais originais e estimulantes de Stravinsky e, embora a linguagem da dança possa parecer simples, sua estrutura básica é, na realidade, muito complicada do ponto de vista rítmico.

A vida de Stravinsky ocupa algumas das décadas mais coloridas e recheadas de acontecimentos da música européia: desde os tempos do seu mestre, Rimski-Korsakof, até Boulez. Quanto maior foi o período passado sem regressar à pátria, tanto mais absorveu as correntes culturais do Ocidente. Foi este, em parte, o resultado da sua associação com Diaghilef. O bailado russo original deixara de ser totalmente russo à medida que o empresário, ansioso de fazer novas experiências, procurava os talentos criadores mais originais da Europa, com alguns dos quais Stravinsky estabeleceu amizade. Ao passo que sua visão da vida se tornava mais cosmopolita, sua arte era cada vez menos nacional e mais clássica.

Aqueles que o conheceram descrevem-no como engenhoso, áspero, cálido, frugal, generoso e, sobretudo, muito trabalhador, possuído por uma febre criadora. Mas ninguém acusou alguma vez Stravinsky de subestimar o valor da sua música nem do dinheiro. Bernard Herrmann, autor da música de muitos filmes, encontrava-se com freqüência com o mestre num supermercado de Los Angeles onde faziam suas compras domésticas. Num sábado à tarde, coincidiram ambos no mesmo e começaram a conversar. «Quantos compas-

Embaixo: um esboço de Gontcharova para As Bodas, *estreado por Diaghilef em junho de 1923, com coreografia de Nijinska e figurinos e cenários da Gontcharova. Stravinsky sentia predileção por esta obra, em cuja música recuperou a tradição popular, inserida num contexto dramático violentamente expressivo.*



sos escreveu hoje, Bernard?», perguntou Stravinsky. «Quarenta compassos», responde Herrmann. «E você, Igor?» Stravinsky fez uma pausa e depois retorquiu: «Escrevi um compasso, mas é bom, irremediavelmente bom.»

Em todas suas obras, Stravinsky nunca esqueceu — empregando a frase de Puskine, dirigida ao objetivo da poesia — que «o objetivo da música é a música». A música nunca pode ser transferida para outros termos. «Não se pode fabricar um nariz, um nariz limita-se a ser. Assim acontece também com a minha arte», escreveu em 1934. Pela mesma lógica, um bailado de Stravinsky limita-se apenas a ser.

Ares de renovação: Maurice Béjart

Entretanto, do outro lado do Atlântico, um coreógrafo francês que trabalhava na Bélgica descobrira na música de Stravinsky o canal por meio do qual podia expressar suas teorias particulares. Cria este homem, Maurice Béjart, que o século XX era a época do bailado, tal como os séculos XVIII e XIX haviam sido os da ópera. Assim, todos seus trabalhos e a política geral da sua companhia, com sede em Bruxelas — o Ballet do Século XX —, refletiam a tentativa de fazer do bailado um meio moderno de pesquisa e não apenas a prerrogativa estética de uma elite, como fora antes de Diaghilef.

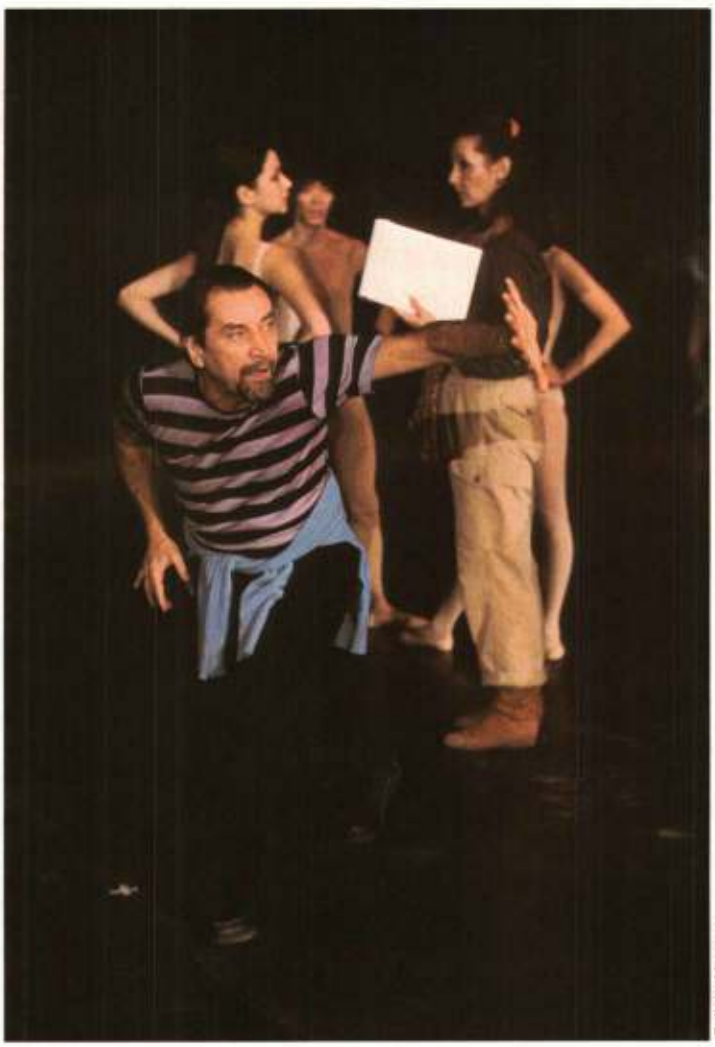
Até onde lhe foi possível, Béjart procurou evitar o ambiente dos proscênios teatrais ou dos teatros de ópera e apresentar seus trabalhos em praças de touros e estádios esportivos, onde é possível atrair uma audiência muito mais jovem e moderna, bem como dispor de maior flexibilidade na área da representação. Visou assim um «espetáculo total», o eqüivalente em bailado ao *Gesamtkunstwerk*, de Wagner. Usou com freqüência recursos do teatro e do cinema e, ao mesmo tempo, procurou a maior simplicidade no movimento e na mensagem, para que suas obras tivessem o maior público possível; finalmente, estudou os gestos rituais e os passos do folclore de África, Rússia, Índia ou América do Sul.

Béjart, que nasceu em Marselha, em 1927, demonstrou ser uma pessoa pouco comum. Grande entusiasta do teatro desde a infância, Maurice Berger (depois Béjart) começou a aprendizagem da dança com a idade de 14 anos na Escola de Bailado da Ópera de Marselha, pelo fato de seu médico, preocupado com a extrema magreza do rapaz, o haver aconselhado a ter lições de dança como uma forma de preparação física. A dança tornou-se em breve a paixão da sua vida e, depois de ter trabalhado como bailarino em numerosas companhias européias e como coreógrafo em *musicals* e filmes — em 1952 fez uma versão cinematográfica de *O Pássaro de Fogo*, com Ellen Rasch —, aceitou o cargo de diretor do bailado do Teatro Real de La Monnaie, em Bruxelas, que se converteu em sede da companhia que formara nos anos 50 e que rebatizou como Ballet do Século XX. Durante a década seguinte, Béjart transformou esta companhia numa das primeiras a nível mundial.

Existe um tipo de arte, muito difundido mas difícil de classificar, que poderíamos definir como «arte moderna para as pessoas que não gostam de arte moderna». Pois bem, grande parte das obras de Béjart podem enquadrar-se nesta categoria. É tão impróprio condená-las severa e insensivelmente como louvá-las de forma exagerada. Béjart é mais fraco quando aborda temas «sérios», nos quais suas aptidões teatrais compensam habitualmente a falta de inventiva. De qualquer modo, seus bailados são, em geral, um presente para o público e um desafio para os críticos. Béjart concebeu uma forma de teatro dançado tão diferente dos cânones contemporâneos normais que nos obriga a abandonar os critérios habituais e a utilizar outros novos, para tentar formular um juízo. É muito mais do que um grande divulgador; é um homem com um poderoso sentido do teatro mais do que da dança, um diretor-produtor mais do que um coreógrafo, com todas as qualidades práticas de que carecem muitos coreógrafos. Seria impossível não admirar o maior triunfo de Béjart: sua capacidade para encher grandes espaços com multidões jovens e entusiásticas, mas aparecendo sempre como um sério artista de vanguarda na rarefeita arte da dança. Poucos inovadores tentam encher estádios.

Qualquer que seja o motivo que faz que Béjart e seus bailados sejam capazes de ocupar um estádio com adolescentes cheios de entusiasmo — seja a pura energia física do conjunto, seja a emoção de ver um batalhão de bailarinos inteligentemente manipulado, seja o incontível filosofar de Béjart e sua luta pelo «significado» contemporâneo da dança —, o resultado é sempre impressionante. Apesar da sua aparência de modernidade, do seu «teatro total», Béjart é, no fundamental, um coreógrafo clássico. E é isto que choca com freqüência nos seus trabalhos. □

O bailarino e coreógrafo Maurice Béjart, nascido em Marselha, em 1927, é um dos renovadores do bailado contemporâneo. Nas suas polêmicas coreografias, gosta de utilizar efeitos cênicos espetaculares e seu trabalho expressa, com freqüência, os problemas do homem atual perante uma sociedade opressiva. Na fotografia embaixo: Béjart durante um ensaio.



Colette Masson

Capítulo 34

Análise de obras

Primeiros bailados de Diaghilef

As Sílfides, com coreografia de Fokine, tornaram-se o primeiro grande bailado moderno sem argumento quase por acidente. Baseado num conjunto de obras para piano de Chopin orquestradas por Glazunof, o bailado foi concebido como uma suíte de danças sem linha temática de ligação, sob o título de *Chopiniana.* Os *divertissements* incluíam elementos tais como um casamento polonês, uma cena de baile com trajes nacionais e uma tarantela; só a valsa, um clássico dueto dançado por Anna Pavlova e Anatoli Obukhof, pertencia ao estilo agora familiar do *ballet blanc.* Em abril de 1908, o bailado adotou a sua forma «abstrata» definitiva, integrando o dueto mencionado e usando seu classicismo romântico como o fundamento de todo o bailado.

As Sílfides representam uma reação deliberada em relação ao virtuosismo classicista de Petipa e, ao mesmo tempo, um regresso ao *ballet blanc* romântico da era Taglioni (seu título era uma homenagem ao bailado mais famoso de Maria Taglioni, *La Silfide*). Em todo seu desenvolvimento, nos movimentos de grupo, nos dos braços, nos passos aéreos, nas rasantes *bourrées* e nos arabescos belamente compostos, a coreografia ilustra uma concepção consistentemente romântica e uma linha basicamente adaptada à essência da música de Chopin.

Outro dos primeiros bailados de Fokine, *Carnaval* (1910, com música de Schumann), é considerado uma das suas obras-primas. É um exercício mais avançado no redescobrimento do romântico: uma mais avançada reestruturação da dança masculina por meio dos papéis de Arlequim, Pierrot e Pantaleão; um bailado mais avançado nos contrastes evocados, graças aos *pas de deux, pas de trois* e *pas seul* que o compõem. O sutil humor deste bailado era muito diferente do de *A Sesta de Um Fauno,* de Nijinski (1912, com música de Debussy). Na realidade, quando Diaghilef apresentou o bailado, onde se observava sua rejeição da clássica posição dos pés formando um ângulo de 180° — pedra fundamental do bailado segundo fora imposto por Carlo Blasis —, sua rigidamente controlada mas indiscutível alusão a Isadora Duncan e, ainda, um ato de onanismo no final, desencadeou um grande escândalo. Foi, é claro, o tipo de insucesso que todo o empresário deseja ter. Então, para que o novo bailado de Fokine não desvirtuasse a notoriedade de *A Sesta de Um Fauno,* Diaghilef não autorizou a primeira representação de *Daphnis et Chloé* (Ravel) até bem entrada a temporada de 1912 em Paris. Mas o bailado de Fokine, que conta o amor do jovem pastor Dafne por Cloé, que, capturada por uns piratas, vem a ser finalmente devolvida a Dafne, converteu-se num êxito imediato. Nijinski e Karsavina dançaram os papéis principais.

O empresário desfrutou de outro êxito incondicional com *O Tricórnio* (1919), um dos maiores triunfos entre os bailados de autor multíplice. O compositor Manuel de Falla, o coreógrafo Leónide Mássine e o

Embaixo: cena de As Sílfides, *obra que ainda hoje é uma dura prova para um corpo de bailado. Diaghilef recuperou com esta obra a atmosfera romântica das primeiras décadas do século passado.*

PNS/Zardoya

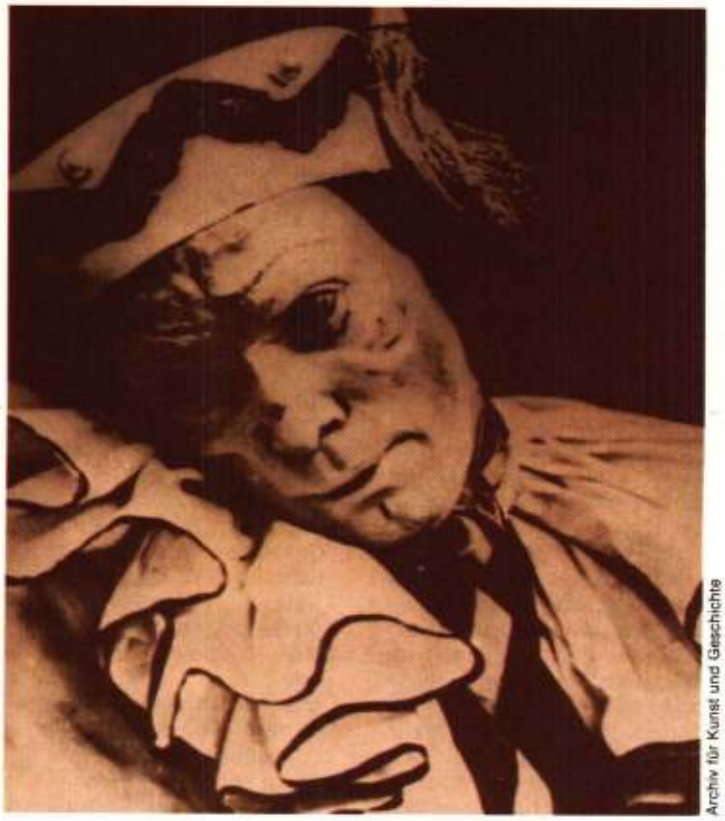
pintor Pablo Picasso conseguiram, com ele, uma notável coincidência de espírito na magistral exposição da alma da Andaluzia (um moleiro e a sua bela esposa enganam um velho magistrado que intenta seduzir a mulher).

Bailados de Stravinsky para Diaghilef

O grande poder de sugestão do bailado e seu convencionalismo essencialmente irreal tornaram-no sempre um meio especialmente eficaz para a fantasia. O caráter de conto de fadas, brilhante fundamento de tantos bailados russos clássicos, não foi abandonado com o advento do drama dançado de Diaghilef, mas foi usado por Fokine com renovada vitalidade no primeiro bailado de Stravinsky, *O Pássaro de Fogo* (1910). A música provocou grande furor; a combinação de inabituais cambiantes nas madeiras e nas cordas com os efeitos de percussão, dentro de uma elaborada estrutura rítmica, foi a negação de que a música de bailado devia ser (à maneira de Tchaikovski e outros compositores românticos) melódica, bela e tradicional.

Mas foi em *Petruska* (1911) que Stravinsky e Fokine alcançaram seu êxito mais emocionante. Neste conto russo do títere que é bastante humano para ser boneco e bastante títere para ser homem, compositor e coreógrafo conseguiram arrancar o coração do próprio corpo do espectador e colocá-lo no peito do bonifrate. É este, sem dúvida, o perfeito drama dançado. Petruska é, para o bailarino masculino, o que Giselle é para a bailarina, ou Hamlet para o ator, no sentido de que uma vez que se chegou até ele pouco resta já para alcançar. Também a partitura é magistral — possivelmente a maior realização de Stravinsky no campo da música de bailado —, e a colaboração entre Stravinsky e o desenhador Benois foi um modelo do que deve ser uma obra deste tipo. O resultado é um bailado criado como uma unidade e que permanece nos nossos dias como uma das jóias mais brilhantes do repertório deste gênero.

O terceiro bailado de Stravinsky, *O Rito da Primavera* (1913), em que uma jovem é sacrificada durante os ritos de fertilidade, foi motivo de outro escândalo quando se estreou em Paris, onde a coreografia de Nijinski não conseguiu mais



Archiv für Kunst und Geschichte

Em cima: Vaclaf Nijinski caracterizado para o papel de Petruska, o notável bailado de Stravinsky e Fokine estreado em Paris, em 1911, e um dos trabalhos dramáticos mais difíceis do grande bailarino russo.

A partir da suite sinfônica da ópera de Stravinsky O Rouxinol, *Mássine montou em 1920 o bailado* O Canto do Rouxinol, *que cinco anos mais tarde Balanchine retomou. Ao lado: cenário para uma montagem da obra no Alla Scala, de Milão.*

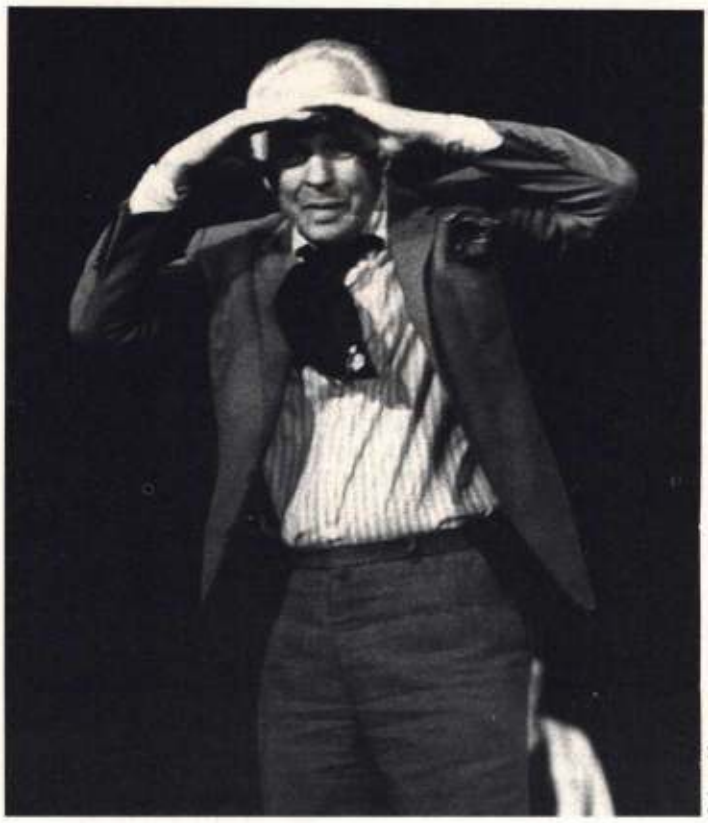
de seis representações. Foi reposto em 1920, com uma nova coreografia de Mássine. Uma das melhores versões que se podem ver hoje em dia é a que Kenneth MacMillan (1962) realizou para o Bailado Real Britânico. O *rito* é um símbolo da idéia do homem primitivo em relação ao conflito elementar entre a Terra e o Sol. «A adoração da Terra» é o primeiro quadro; o segundo — e último — intitula-se «O sacrifício». A grande dificuldade que este bailado apresenta para os dois bailarinos é que a música e a coreografia — *qualquer* coreografia — não se podem unir apenas por notas e passos de dança e que ambas estão ligadas pela imensa força do *ritmo*.

A *O Rito* seguiu-se *Pulcinella* e *O Canto do Rouxinol* (ambos de 1920 e com coreografias de Mássine) e *Renard* (1922) e *O Beijo da Fada* (1928), coreografia, em ambos casos, de Nijinska. Quando Diaghilef quis que *O Canto do Rouxinol* fosse reposto em 1925, confiou a coreografia ao jovem Balanchine, também autor da encenação de outra obra de Stravinsky, *Apolo Musagete* (1928). Com o título encurtado de *Apolo*, tem sido constantemente representado em todo o Mundo. Foi a porta através da qual o bailado clássico entrou no século XX e, ao fazê-lo, anunciou o nascimento do Neoclassicismo nos palcos de bailado. Foi a consagração de Balanchine (cujo nome original era Georgi Balantchivadze) como coreógrafo. O bailado, que mostra o nascimento de Apolo e sua educação pelas musas Terpsícore, Calíope e Polímnia, contém algumas das danças mais exóticas desta época. Foi o último bailado de Balanchine para os Ballets Russos. No ano seguinte, Diaghilef faleceu e a companhia desfez-se. Os membros da mesma distribuíram-se por diversas cidades do Mundo. Balanchine, radicou-se nos Estados Unidos.

Um novo dueto: Balanchine-Stravinsky

Balanchine (1904-1983) partilha com Diaghilef a honra de ter captado grande parte da música de Stravinsky para a dança. Foi o quase divino instrumento capaz de traduzir as dificuldades com freqüência diabólicas de Stravinsky, a sua pauta musical meticulosamente econômica, em termos físicos. Além de *Perséphone* 1934, (uma partitura refinada que figura entre o melhor que o compositor escreveu depois de *O Rito* e de *Cenas de Bailado*), Balanchine uniu seu gênio ao de Stravinsky: juntos estabeleceram uma associação que não foi igualada (depois de Diaghilef) neste século. O brilhante Ballet de Nova Iorque, de Balanchine, culminação de outras companhias anteriores (o Ballet Americano e o Ballet Caravan), converteu-se no invejável depositário de muitas das suas energias criadoras, e os bailados resultantes foram montados, desde então, em todo o Mundo. O ligeiro e frívolo *Jogo de Cartas* (1937), que se desenrola uma casa de jogo e descreve três mãos de um jogo de pôker, é reposto

À direita: fotografia de George Balanchine, bailarino e coreógrafo russo, durante um ensaio. Depois de ter trabalhado com Diaghilef e posteriormente com os Ballets Russos de Montecarlo, partiu para os Estados Unidos, onde fundou várias companhias.



Colette Masson

periodicamente em Nova Iorque, embora a mais popular versão internacional seja a que tem coreografia do sul-africano John Cranko. Nesta obra, o principal papel, que é o do *joker*, exige não só uma grande força cômica ao bailarino que o interpreta, mas também um elevadíssimo grau de habilidade técnica.

A primeira obra que Stravinsky compôs nos Estados Unidos foi *Danças Concertantes* (1944), originalmente representada em Nova Iorque, com coreografia de Balanchine, pelo Ballet Russo de Montecarlo, e reposta pelo Ballet da Cidade de Nova Iorque, do Festival Stravinsky, em 1972. Ainda que estejam presentes nela todos os delicados refinamentos da dança clássica — ritmos marcados e enérgicos, interação trocista dos instrumentos, temas de graça flexível ou de agilidade de saltos —, a música em si não é particularmente interessante de ouvir; mas, com uma boa coreografia, o bailado causa, sem dúvida, seu efeito. O mesmo se pode dizer de *Orfeu* (1948), uma versão da lenda clássica dividida em três cenas (que devem ser representadas sem interrupção). Uma atmosfera extraordinária inunda este bailado. Pálida, fria, depurada de toda a paixão ou sensualidade, a obra revela-se distante e reservada, grave e séria; mas, com a bela coreografia de Balanchine, torna-se uma das criações mais conseguidas do bailado moderno.

Giancarlo Costa

Agon (1957), uma partitura original escrita por Stravinsky para o Ballet de Nova Iorque, é, indiscutivelmente, o bailado mais complexo, tanto musical como coreograficamente, do nosso tempo. *Agon* é uma palavra grega que significa «competição», e há uma atmosfera fortemente atlética neste bailado inteiramente não narrativo; os bailarinos rivalizam nas suas façanhas de força e equilíbrio. Escrito para doze bailarinos (quatro homens e oito mulheres) e consistindo em dezasseis curtos movimentos de dança, a obra representa uma incrível façanha de invenção de movimentos em que os executantes, como se fossem lutadores, se confrontam constantemente uns com os outros, rivalizando em proezas, contra as tremendas exigências do coreógrafo e contra as complexidades da música. As formas das seções vão buscar o nome a danças do século XVII, que Stravinsky imitou segundo sua sensibilidade do século XX. O bailado, em si, é particularmente interessante pela sua combinação de gestos de dança clássica com uma agressividade tipicamente contemporânea.

Balanchine realizou, também, a coreografia para muitas obras que Stravinsky escrevera anteriormente, como *Balaustrada* (1941, com música do Concerto de violino), *Monumento a Gesualdo* (1960), *Movimentos para Piano e Orquestra* (1963), *Requiem Canticles* (1968) e *Sinfonia em três andamentos* (1972). Em 1972 — um ano depois de Stravinsky ter fa-

lecido em Nova Iorque, às primeiras horas da madrugada de 6 de abril de 1971 —, o Ballet da Cidade de Nova Iorque honrou o compositor interpretando trinta e um bailados com música do mestre. É improvável que este acontecimento — ou que um «compositor de dança» tão fenomenal — volte alguma vez a repetir-se.

Os bailados de Béjart

A versão que Béjart realizou em 1977 de *Petruska,* que obviamente parte de uma concepção muito distante da de Fokine, deve, apesar de tudo, grande parte do seu impacto ao virtuosismo clássico de estrelas convidadas da envergadura de Vladimir Vassilief, da companhia do Bolchoi. Nela, as personagens são um jovem, a moça que ama e seu amigo. Sua tranqüilidade é destruída por um mago que acossa o herói com seus próprios «reflexos» (um mecanismo típico de Béjart) e o obriga a pôr as máscaras da Bailarina e do Mouro (os bonecos do velho bailado de Fokine). Isso permite-lhe convencer-se de que a noiva e o amigo o atraiçoam. Então, o jovem «perde» sua personalidade. Quanto a invenção, esta intriga é muito menos eficaz, teatralmente falando, e menos universal na sua aplicação do que o original drama do títere: a música de Stravinsky foi afastada da sua pertinência.

Béjart explicou: «Uma parte de mim mesmo é atraída pela extrema simplicidade e gosta de apresentar os bailarinos num palco despido, com luzes e música como única ajuda, para que a coreografia possa surtir seu efeito. Mas também tenho a necessidade de me expressar por meio de uma forma barroca de teatro, aquilo a que alguns chamam o 'teatro total', a partir de criações como *Nijinski, Palhaço de Deus,* e *Os Triunfos de Petrarca.* Para estas, há membros do elenco que têm de atuar, falar e tocar instrumentos musicais.»

Na verdade, um dos aspectos mais satisfatórios do comprido *Nijinski, Palhaço de Deus* (1971) é a rara visão de um coreógrafo que usa a lendária substância da sua própria arte como material para uma obra contemporânea e cheia de significados. É uma velha tradição em literatura (o *Ulisses,* de Joyce, é um primeiro exemplo, entre muitos) e em teatro (a reescrita de *Antígona,* por Anouilh); mas a dança tendeu a ignorar sua própria história e suas lendas. A partir do grande período de Diaghilef, Béjart traçou uma composição sobre sua mais lendária figura, Vaclav Nijinski, combinando os acontecimentos da sua vida com seus papéis mais célebres (a Rosa, o Escravo de ouro, o Fauno, Petruska), não com a idéia de fazer uma biografia, mas sim uma metáfora do bailado sobre a alma simples e amante que luta contra os horrores da vida na Terra. O herói viaja através do paraíso, da tentação, do amor, do casamento, da rejeição, da solidão e, finalmente, da loucura. No caminho, aflora a verdadeira personalidade de Nijinski como um «palhaço de Deus». As palavras de Nijinski pronunciadas ao longo do bailado são, com freqüência, anúncios de muitos dos *slogans* actuais: «A Terra é sufocante», «Odeio as fronteiras», «Durante a Segunda Guerra Mundial, cada homem era um criminoso». Béjart criou uma grande peça teatral, em que o espetáculo, palavras e conceitos literários e históricos são mais ou menos sócios da coreografia, à qual há que acrescentar trechos de «música concreta» e eletrônica; para muitos, os gritos, vozearia e arrotos são muito estridentes, pelo que extensos fragmentos da *Sinfonia Patética,* de Tchaikovski, constituem um grande alívio quando chegam.

Ao considerar *Os Triunfos de Petrarca* (1974), é impossível negar que se trata de uma obra poderosamente sentida pelo seu criador e iluminada, por vezes, por um grande sentido do teatro. As seis seções que a compõem tomam como ponto de partida os *trionfi* do Renascimento, aqueles elaborados cortejos de carros decorados com mensagens alegóricas e reforçados com complexas ornamentações, palavras, canções e danças interpoladas. Béjart retirou do grande poema de Petrarca, *I Trionfi,* os triunfos sucessivos do amor, da castidade, da morte, da fama e do tempo, cada um aproximando-se flexivelmente do seguinte e, por último, alcançando todos uma apoteose no triunfo final da própria eternidade. A partitura, de Luciano Berio, parece uma curiosa minicolagem de escrita orquestral, peças para piano, canções e palavras faladas; poderosa por momentos, raramente oferece o suporte dramático necessário para a ação cênica. A peça estreou-se em 1974 nos jardins Boboli, de Florença, como parte do seiscentésimo aniversário da morte do poeta.

A preferência de Béjart pelos temas majestosos e os nomes sonoros faz lembrar muito o século XIX. É impossível não sentir nostalgia por aquele gosto — embora alguns críticos, tendo encontrado semelhanças entre seus bailados e as revistas, lhe tenham chamado, de uma maneira pouco feliz, «Les Follies Béjart». Foi também atacado pelo seu uso indiscriminado da música monumental, como a da 9.ª Sinfonia de Beethoven, ou pelo menosprezo com que tratou certa música; por exemplo, em *Notre Faust* (1975) combinou partes da Missa em si menor, de Bach, com tangos argentinos e melodias dos espetáculos da Broadway, enquanto narrava a familiar história de Goethe em francês e alemão. A primeira parte, com as personagens de Fausto, Marga-

Colette Masson

As fotografias destas páginas reproduzem cenas de três bailados criados por Béjart. Embaixo: Petruska, *apresentado em 1977, cuja história original foi modificada; ao lado:* Os Triunfos de Petrarca, *estreado em Florença, em 1974, e embaixo, à direita:* Nijinski, Palhaço de Deus, *uma apaixonada e extensa evocação de Nijinski e da sua dramática existência.*

Colette Masson

Colette Masson

rida e Mefistófeles, é muito conhecida. A segunda, menos familiar, mostra Fausto na sua jornada retrospectiva até à antiga Grécia e seu encontro com Helena de Tróia (desta união nasce um filho, Ícaro). Neste bailado há uma grande quantidade de danças (algumas delas extremamente fatigantes em termos de energia e virtuosismo). Há até um vôo de Ícaro suspenso por fios de arame.

A primeira coisa que há que admirar neste e em outros espetáculos de Béjart é a facilidade com que manipula seus bailarinos para produzir algo que desanimou a maioria dos seus colegas menos controversos: a representação de longos e extensos bailados. Béjart está absolutamente à vontade no mundo do espetáculo de massas e da composição extensa. Sente-se que teria apreciado aqueles bailados eqüestres do século XVI que duravam todo o dia. Em muitos aspectos, é um verdadeiro filho do Renascimento. «Vulgar», «oca» e «pretensiosa» são alguns adjetivos que por vezes foram aplicados à sua obra, juntamente com as mais frenéticas adulações. Contudo, Béjart não é capaz de sentir indiferença pelos seus detratores: «A grande luta que sustento com meus críticos reside no fato de eles julgarem a minha obra à luz de um ideal em que não acredito. Dizem que estão defendendo a pureza da arte, mas como definir a arte? Eu digo que toda a grande arte, como toda a grande civilização, nasce de sangues, culturas e técnicas que se misturaram.»

Este eclético compromisso tem, de qualquer maneira, sua base num conjunto de influências estilísticas, com freqüência provenientes do Oriente; é o que acontece em *Bhakti*, 1968, (três jovens empreendem uma procura no decurso da qual conhecerão Rama, Krichna e Xiva) e em *Golestan* (1973). Esta última extensa obra, estreada em Persépolis para o xá do Irão, é iraniana no tema, nas influências e no acompanhamento musical e reflete a preocupação de Béjart, então muito acentuada, pelas formas orientais de dança e ideologia. Baseada num velho mito iraniano recolhido por Sa'di no poema *O Jardim das Rosas,* o bailado explora o significado místico e divino da rosa, uma flor de origem persa, de profunda tradição simbólica tanto nas culturas orientais como nas

Colette Masson

ocidentais. Mas, enquanto não há dúvidas quanto à sua sinceridade e aos seus conhecimentos, nesta obra e em outras o tom um pouco presunçoso dos textos dos seus volumosos programas parece implicar dúvidas sobre a inteligência do público. Suas conversas e escritos estão cheios de instruções e cartas empoladas. Como disse um crítico: «Béjart não pode fazer danças sobre os homens ou as mulheres, porque quer fazer danças sobre o Homem.»

Seu trabalho foi classificado de romântico, sugestivo e moderno. Suas coreografias foram criticadas por serem ou muito finas ou muito suaves. Como já dissemos, alguns críticos vêem nele mais um *showman* ou um produtor do que um coreógrafo. Mas seu êxito é inegável. Três das suas primeiras obras baseiam-se em partituras de Stravinsky como trampolim rítmico e emocional para sua pessoal visão idiossincrásica. Em *O Rito da Primavera* (1959), como quase sempre em toda sua obra, Béjart distingue-se pela ordenação de grande número de bailarinos; e, sem dúvida, nas ásperas e violentas cambalhotas dos vinte e três homens que aparecem em cena reside a maior parte do peso emocional: o ritual arcaico cede o lugar à orgia modernista. Béjart desdenha o argumento da obra de Stravinsky, baseado numa virgem escolhida e sua dança da morte. Em vez disso, apresenta seu bailado como um simples rito da fertilidade. As duas partes do bailado estão divididas num conjunto de danças para homens e, depois, em outro conjunto para mulheres, que inicia a segunda parte. Começa então a atuação de um segundo grupo de bailarinos masculinos e precipita-se um final grandioso, que consiste na organização e desenvolvimento de uma orgia, dirigida por um rapaz e uma moça escolhidos. Embora perca um pouco da sutileza da música e especialmente da sua complicação rítmica, a coreografia de Béjart é poderosa, capta a aspereza e o poder da música de Stravinsky e alcança um clímax muito belo.

Esta é uma coreografia que nem realça a partitura nem a diminui consideravelmente. Na realidade, esta música percutiva, compulsiva e dançável granjeou justificadamente um grande êxito teatral a Béjart, ao contrário de *As Bodas* (1962), em que de certo modo «sentimentalizou» o original. Tomando como ponto de partida uma boda conveniente, Béjart conferiu tanto à noiva como ao noivo uma visão ideal de si próprios. Os dois jovens apaixonam-se inicialmente graças a estas idealizações e, mais tarde, descobrem que a realidade não é menos agradável. Brilhantes rituais e rondas dançantes misturam-se com esse desejo de sexo que parece ser um elemento essencial das suas coreografias. Os intérpretes têm de enfrentar mais o cansaço derivado do desmedido gasto de energias do que as relativas dificuldades técnicas de alguns passos.

O terceiro bailado de Stravinsky que Béjart encenou foi *O Pássaro de Fogo* (1970). O coreógrafo pôs de lado o argumento do conto de fadas do original e substituiu-o por uma história moderna de caráter revolucionário, em que o pássaro regenera o fervor de um grupo de guerrilheiros brandindo o punho fechado, à maneira dos bailados propagandísticos da China e da União Soviética. Mas o que devia ter sido uma alegoria sobre a insaciável criatividade do espírito revolucionário converteu-se num simples exercício decorativo. Béjart tomou a suíte de orquestra de Stravinsky na sua versão de 1919, como base do seu bailado. (Stravinsky, disse, na altura, que preferia «a coreografia que Balanchine criara em 1945 à original de Fokine; e a música também. A música do bailado completo é muito longa e desigual».)

O bailado de intriga *Webern Opus 5* (1966), criado para um bailarino e uma bailarina, consiste em fragmentos de solos e *pas de deux* que se revelam alternadamente alegres, lânguidos e sedutores. O par manifesta o seu prazer por se terem descoberto um ao outro, e o caráter da obra gera uma tensão emocional que culmina numa expressão de resignada harmonia. A música é constituída pelos cinco andamentos do Quarteto de cordas de Webern e é interpretado em geral por quatro solistas. É um belo *tour de force* que mostra, na dança, uma mistura de puro classicismo com passos pouco habituais, bruscos, que comunicam com um tom altamente emocional.

Outra criação de 1966, *Romeu e Julieta* (com música de Berlioz e não de Prokofief), é uma fantasmagoria sobre a tragédia de Shakespeare, com personagens dobradas (a ama e Lady Capuleto, o frade Lourenço e o duque de Verona) e grande ênfase na passagem da rainha Mab, cujos agravos são o que incita as famílias desavindas. A partitura de Berlioz termina com estrépito de bombas e armas de fogo, enquanto o par protagonista continua fazendo amor antes de morrer, num eficaz truque de produção.

A obra complementa perfeitamente outra realização sua, *Stimmung* (1972), um bailado abstrato que reflete a convicção de Béjart de que o gesto da dança deve reproduzir o gesto da vida. Foram criados para o efeito vários modelos, sublinhando a sensualidade e o erotismo, e da mesma maneira que a partitura vocal de Stockhausen se baseia no uso daquilo a que chamou «nomes mágicos», Béjart integra na sua coreografia muitos gestos cotidianos. Em vários momentos os bailarinos bebem, fazem caretas, abraçam-se, passam objetos, cortam flores imaginárias e atiram-nas sobre um par. A obra dura cerca de noventa minutos. Stockhausen definiu *Stimmung* como música meditativa e sugeriu que deveria abolir-se o tempo, despertando e acalmando todos os sentidos. Músico e coreógrafo não alcançaram êxito completo com uma obra tão audaz.

Uma das últimas peças de Béjart, *Viena* (1982), é um bailado sobre a cidade de Viena, sobre a vida e a ressurreição e, segundo suas próprias palavras, é «uma apresentação estrutural de uma visão matemática do Inferno». Béjart reconhece livremente que sua obra causa, com freqüência, confusão entre os apreciadores de bailado. «Às vezes, é difícil compreenderem se sou moderno ou não, mas não julgo que estas coisas sejam importantes. Uma pessoa não procura necessariamente ser uma coisa ou outra; procura única e simplesmente ser ela própria.»

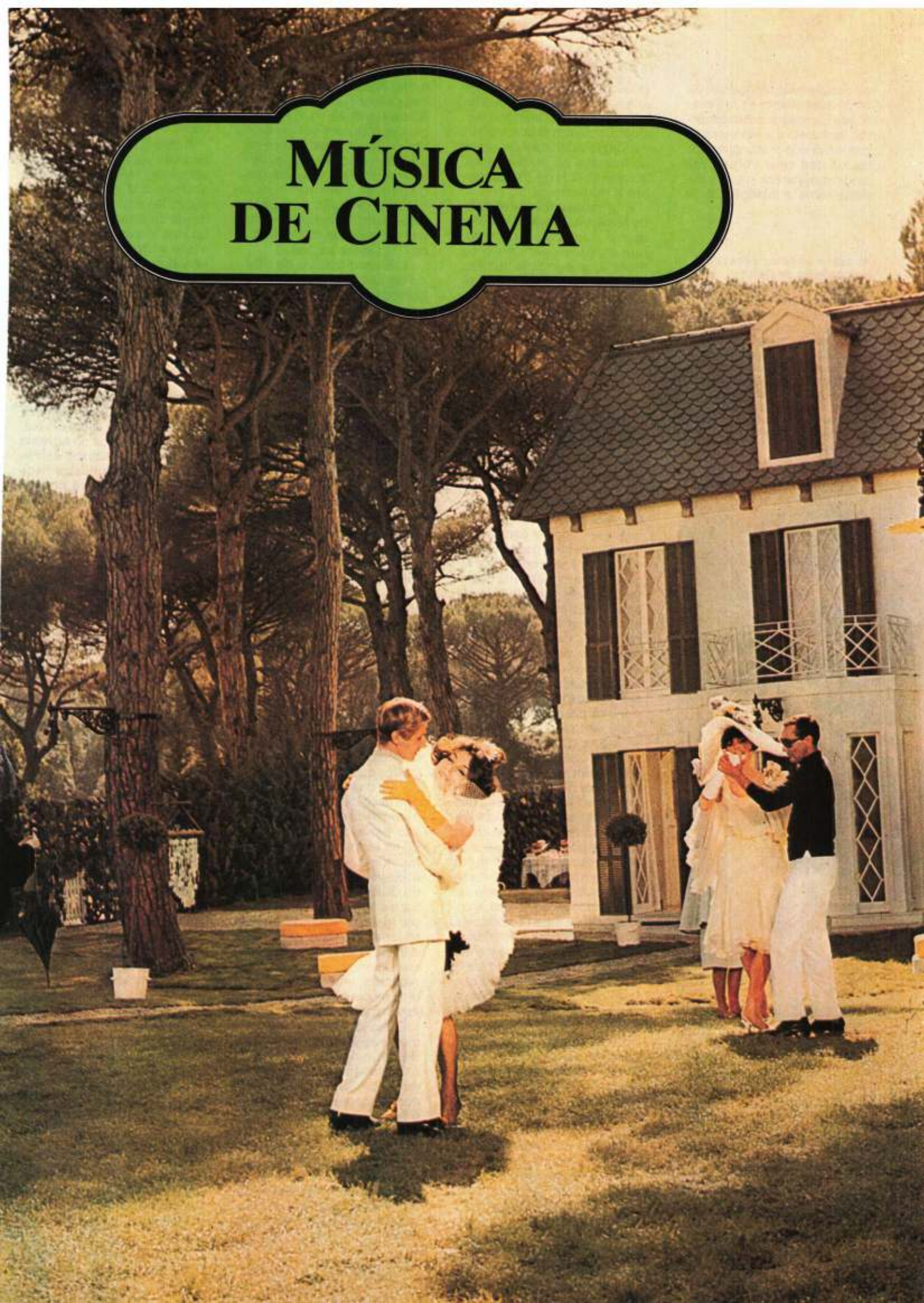
O espírito aberto de Béjart foi capaz de criar um bailado aberto, que deixa no público a impressão de que as mais circunspectas coreografias do passado eram algo semelhante a uma porta fechada, o que o converteu, no mundo da dança num «homem para todos os públicos».

O fato de algumas das suas criações não terem alcançado um êxito completo pode constituir, por vezes, um elogio, devido a serem muito ousadas, porque Béjart não está interessado apenas em apresentar em cena corpos belos e bem treinados. Uma vez declarou: «Uma pessoa deve projetar uma imagem que seja o mais real possível; é isto que a civilização faz: o casamento entre a vida mental e a real.» ■

Ao lado e embaixo: cenas de dois bailados de Béjart: Golestan, *composto a pedido do xá do Irão, e estreado em 1973 no Festival de Persépolis, e* O Rito da Primavera. *O primeiro é uma versão ocidental de um tema islâmico; o segundo, uma reelaboração do bailado de Stravinsky. Nesta, Béjart reviu a idéia original: o sacrifício da virgem é substituído pelo rebentar da primavera na união física entre dois jovens escolhidos.*

Arquivo Salvat

MÚSICA DE CINEMA



Capítulo 35

Música cinematográfica: seus inícios em Hollywood

Como muitas expressões de minorias, a música cinematográfica parece destinada a atrair uma atenção crítica pouco informada e hostil, isto quando atrai alguma. A causa reside, seguramente, no fato de ser um híbrido e, como tal, não ter conseguido aceitação como forma legítima de criação musical. Não é totalmente cinema nem totalmente música.

O realizador cinematográfico sente a necessidade de pôr música na banda sonora do seu filme; mas, devido à natureza técnica altamente especializada da arte musical, não pode, em geral, entendê-la da mesma maneira que entende o guião ou o trabalho da câmara. Se bem que a música tenha sido definida como uma linguagem universal — o que a torna imprescindível para o realizador —, na sua discussão e análise abre-se um tremendo abismo entre músicos e não músicos.

Este problema básico de comunicação afeta profundamente as relações entre um realizador cinematográfico e um compositor. Um realizador pode não ter conhecimentos técnicos musicais, mas saber, o que quer da música, em termos dramáticos. Neste caso, pode dar a conhecer seus desejos ao compositor — e será bom que o faça. De qualquer modo, os realizadores têm com freqüência uma idéia confusa do que é a música e do que com ela podem conseguir; quando, em virtude disso, insistem em impor-se ao compositor e anulá-lo, os resultados são, em regra, desastrosos.

Propósitos e origens

A presença ativa da música é uma necessidade básica num filme. Porquê? Porque a música exerce sobre o espectador uma influência e um controle imprescindíveis; o maior inconveniente do cinema, em comparação com o teatro, é a falta total de comunicação direta com o espectador; e, com a música, filme e público estabelecem uma comunicação mais estreita. Segundo Bernard Herrmann: «A música no cinema pode tornar patentes e intensificar os mais íntimos pensamentos das personagens. Pode conferir a uma cena terror, grandeza, alegria ou miséria. Costuma transformar o mero diálogo em autêntica poesia. É o elo de comunicação entre o *écran* e o espectador.» Com freqüência, o papel da música num filme é de caráter utilitário. Onde a passagem de uma cena ou imagem é rápida, a música supre a falta de conti-

O mundo de ficção criado pelo cinema, juntamente com sua exigência de verossimilhança, requer, para facilitar a comunicação, não só música mas também criadores de efeitos técnicos especiais, como se pode observar na imagem apresentada embaixo.

Arquivo Salvat

nuidade. A música pode facilitar a transição de uma cena para outra, bem como reforçar a ação e a emoção. Para apreciar o poder da música com vista e acelerar ou abrandar a ação, basta recordar a interminável duração aparente dos títulos de um filme quando são projetados sem música; esta tem um formidável poder de influir no nosso sentido da passagem do tempo.

A câmara está restringida a uma representação bidimensional do que quer comunicar. A música, que é por natureza fluida, ambígua e de difícil definição, é capaz, em contrapartida, de provocar na mente do espectador vibrações emocionais suscetíveis de complementar, suprir e até contradizer a imagem visual. Traz-lhe uma importante terceira dimensão. A tarefa de um compositor é interpretar e iluminar, mais do que ilustrar ou descrever gratuitamente, embora certos elementos descritivos estejam sempre presentes na concepção. Por exemplo, no filme *The Lost Weekend,* de Billy Wilder, descreve-se a caminhada alcoólica de Ray Milland pela Terceira Avenida de Nova Iorque, numa busca infrutífera duma casa de penhores (é o Yom Kippur, e todas as casas de penhores estão fechadas). A música de Miklós Rózsa é, nesta cena, uma espécie de *via dolorosa* de crescente angústia e desespero. Visualmente, a grande cidade — as ruas infinitas, a sólida e luxuosa magnificência dos arranha-céus, o sol do meio-dia queimando sem piedade — é retratada com precisão, mas a potência da música consegue sintetizar estas impressões «naturalistas» com a narração da agonia da mente e do corpo de Milland. A música realça e interpreta ao mesmo tempo a imagem para nós.

No plano ideal, é indispensável que a música cinematográfica seja escrita por compositores responsáveis e competentes, cujo exclusivo propósito seja realçar o filme como obra de arte. Mas o que é certo é que isso quase nunca aconteceu; a integridade artística foi sempre obrigada a pactuar com a viabilidade comercial (os filmes devem produzir dinheiro), o que não afetou unicamente a esfera musical. Bernard Herrmann foi um dos primeiros a encarar a música de cinema como uma arte. Contudo, a música de um filme *per se* não pode ser nunca vista senão como mais um elemento num ato de criação coletiva. Cada filme implica uma série individual de premissas dramáticas e o compositor deve conseguir expressar-se nos termos destas, e não nos próprios. Cor, estilo, temperamento e ritmo são fatores que devem ser determinados pelo filme em questão, e, da mesma maneira que dois filmes nunca podem ser exatamente iguais, duas partituras musicais cinematográficas também o não podem ser. A responsabilidade do compositor é nada menos do que dar forma definitiva e ultimar uma entidade ou composição dramaticamente perfeita: o filme. Pode ver-se obrigado a baixar de nível devido ao filme, mas não há razão para que o filme baixe de nível por causa da música.

No entanto, muitos filmes sofreram essa descida de nível; se se revir a história da música de cinema e analisar o velho conflito entre arte e negócio, há poucas razões para ficar surpreendido. Desde os primeiros filmes mudos, a música foi considerada uma forma de ilustrar e apoiar a ação e uma maneira de ocultar o ruído da máquina de projetar. Um pianista com sentido de improvisação era de um de valor incalculável, mas existiam também orquestras cujas dimensões e qualidade dependiam da prosperidade da sala de exibição cinematográfica que as empregava. Os clássicos eram gravados, reescritos, reeditados e colocados em categorias utilitárias, muitas vezes com reduzida atenção pelas suas propriedades dramáticas. *O Filho do Xeque,* de Rodolfo Valentino, por exemplo, costumava ser acompanhado por excertos da 5.ª Sinfonia de Tchaikovski. Bibliotecas de música «de fundo» percorriam as salas de exibição. Alguns filmes importantes, como *O Nascimento de Uma Nação* (1914), tinham partituras especiais e grupos de intérpretes viajavam com o filme, a fim de tocar a música.

Mas isto não é tudo; numa época tão recuada como 1908, Saint-Saëns escrevera uma partitura original para pequena orquestra destinada ao filme *O Assassinato do Duque de Guise,* e a época muda foi testemunho do nascimento de partituras musicais para filmes escritas por artistas da categoria de Darius Milhaud, Paul Hindemith e Arthur Honegger. O compositor alemão Edmund Meisel realizou um número elevado de notáveis contribuições musicais para os filmes de Eisenstein *O Encouraçado «Potemkin»* (1927) e *Outubro* (1925), e para o documentário de Walter Ruttmann *Berlim* (1927).

O advento do som em 1927, que trouxe consigo a possibilidade de estabelecer uma relação muito mais estreita entre a imagem e a música, estimulou o interesse de compositores «sérios». Em meados da década de 30, Prokofief, Chostakovitch, Kabalevski e Chaporine haviam escrito partituras para filmes russos; Milhaud, Auric, Honegger e Jau-

Desde os inícios do cinema, a música desempenhou um papel básico, criando uma atmosfera enriquecedora da imagem visual. O cartaz apresentado embaixo anuncia expressamente que o filme de Keaton — ainda da época do cinema mudo — tem acompanhamento de piano.

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

À esquerda: cena de Son of the Sheik, *filme mudo protagonizado por Rodolfo Valentino em 1921. Este filme, tal como outros dos primeiros tempos do cinema, costumava ser projetado acompanhado por trechos de música clássica, neste caso da 5.ª Sinfonia de Tchaikovski.*

Elvira Madigan, *de que se reproduz embaixo uma cena, acrescentou aos seus singulares méritos cinematográficos o encanto indubitável da sua banda musical, de que fazia parte o Concerto de piano n.º 21, de Mozart.*

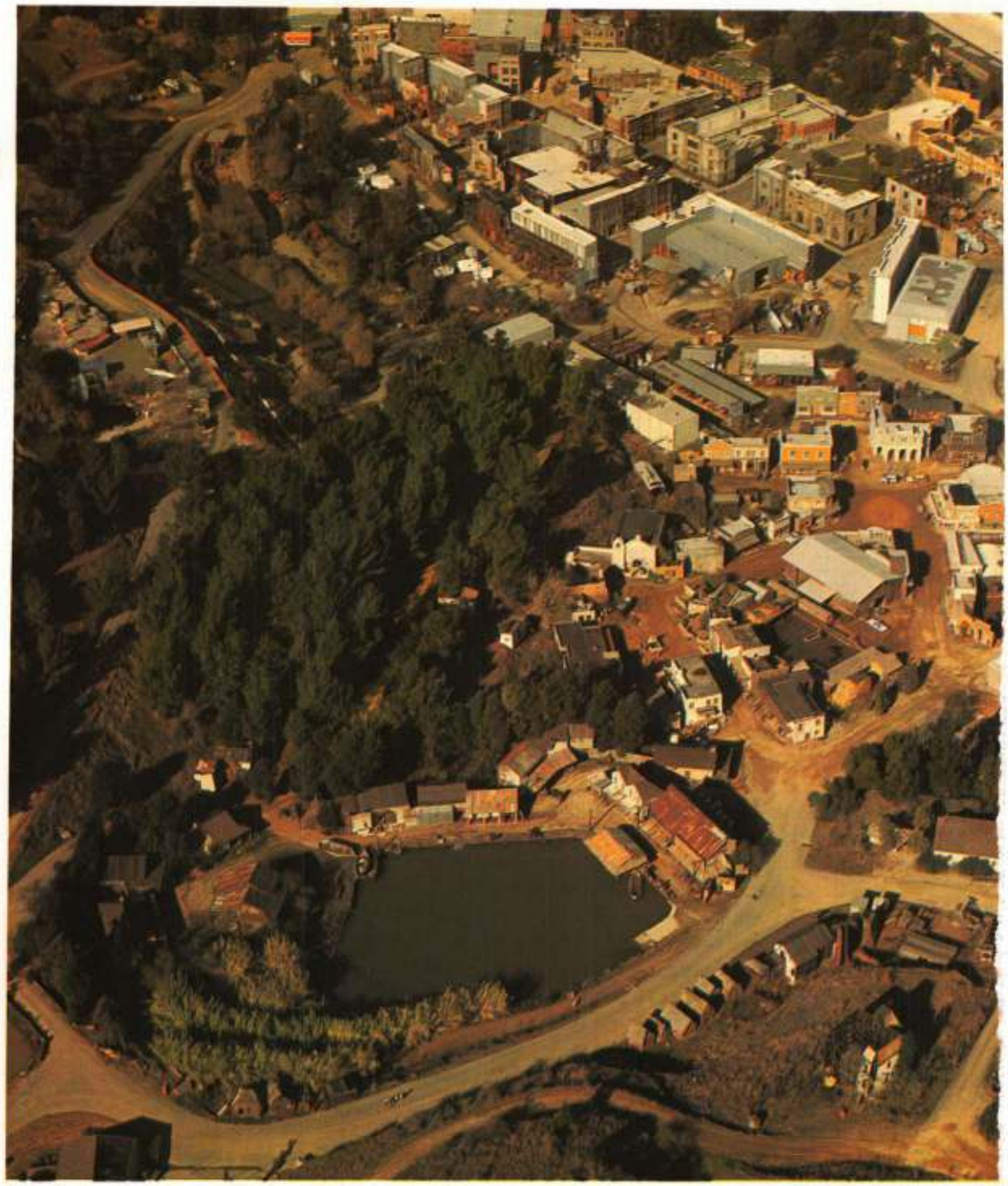
bert tinham-no feito para filmes franceses; e, em Inglaterra, Walter Leigh escrevera uma celebrada partitura para *The Song of Ceylon* («A Canção de Ceilão», 1934). Nos finais dos anos 30, B. Britten, Arthur Bliss, William Alwyn, Arthur Benjamin, William Walton, Hanns Eisler, Erich W. Korngold e George Antheil tinham composto música para filmes. Cerca de 1940, a música cinematográfica era reconhecida como forma de composição altamente especializada.

As resistências iniciais ao uso dramático da música na banda sonora baseavam-se, fundamentalmente, no receio de que a audiência chegasse a perguntar-se donde provinha esta música. Considerou-se então necessário uma espécie de explicação pictórica: por exemplo, uma cena de amor poderia desenrolar-se nos bosques e, para justificar a música que a acompanhava, podia aparecer um violinista vagabundo, sem outra razão dramática além da mencionada. Os realizadores também nem sempre apreciavam a necessidade de uma partitura escrita especialmente para o filme; numa época tão tardia como 1936, *A Dama das Camélias* foi adornada com uma mistura musical no estilo dos filmes mudos, composta por temas clássicos. Contudo, gradualmente, foi-se reconhecendo que partituras formadas por material não original eram prejudiciais a um filme, entre outras coisas porque atraíam uma atenção não desejada sobre elas, em virtude de serem familiares. Apesar disto, a prática ainda persiste — são exemplos disso *2001: A Space Odyssey*, *Elvira Madigan*, *10* e *Manhattan*. Todavia, o reconhecimento da necessidade de se dispor de um suporte musical e de uma nova concepção dramática para cada filme representou um notável progresso.

Max Steiner

Disse-se, e acertadamente, que a música cinematográfica de Hollywood começou com o vienense Max Steiner (1888-1971). Steiner chegou a Hollywood em 1929 e quando se retirou, em 1965, escrevera mais de trezentas trilhas sonoras. Sua vida produtiva coincidiu, pois, com o crescimento, culminação e decadência da idade dourada de Hollywood.

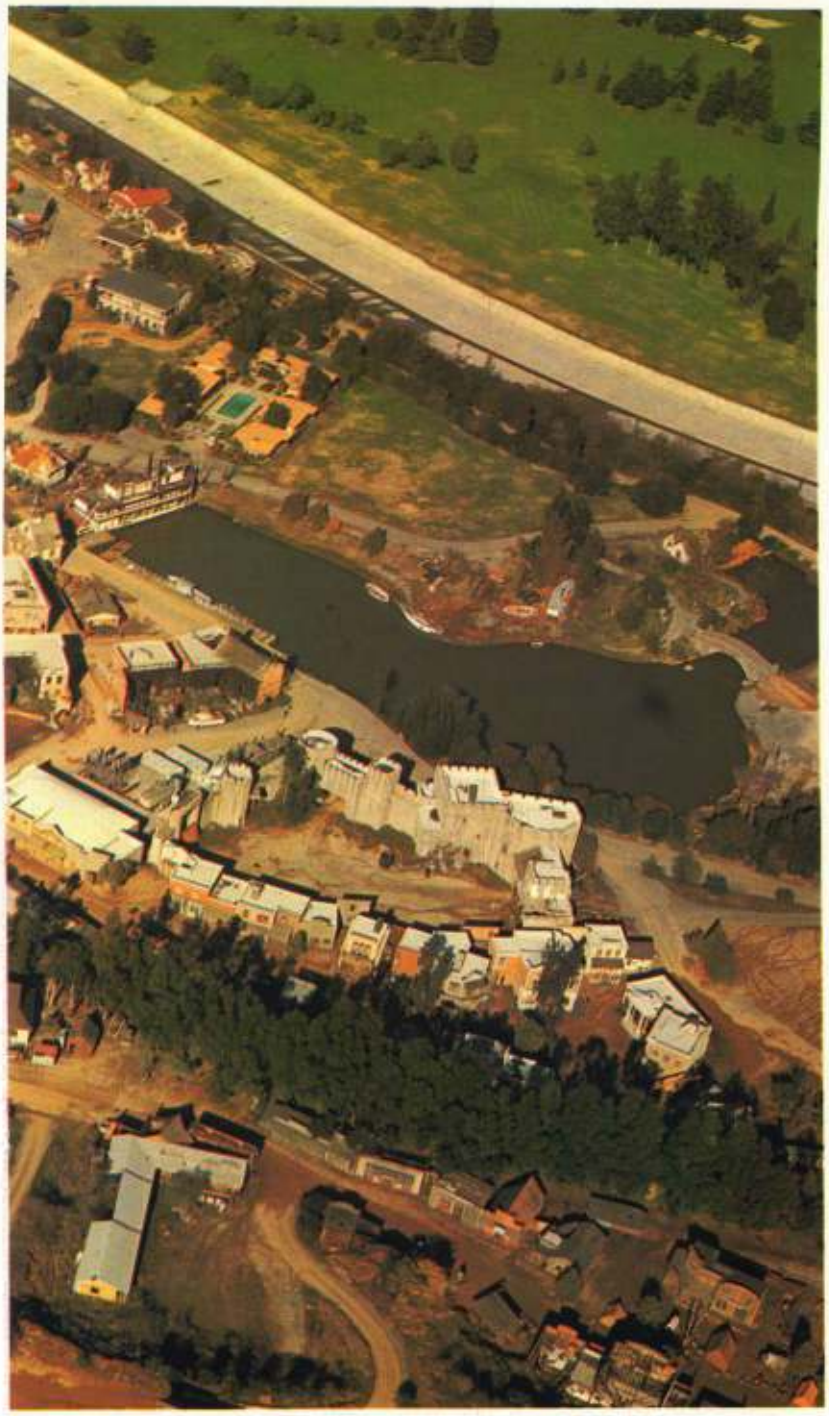
Vendrell



Arquivo Salvat

Em cima: alguns dos logotipos das produtoras mais conhecidas de Hollywood; a seu lado, uma vista parcial dos estúdios da Universal City, em Hollywood, que, durante a segunda década do século XX, chegaria a converter-se na capital do cinema. Mesmo antes do advento do sonoro, compositores de todo o mundo sentiram-se atraídos por ela e contribuíram para seu êxito com sua música.

Suas realizações foram basicamente duas: ditou uma norma estilística que derivou na música característica dos anos dourados e iniciou numerosas técnicas relacionadas com a inter-relação entre diálogo, ação e música, que se converteram em práticas normais das produções de Hollywood. Para compreender a natureza e o alcance da sua influência, precisamos, antes de mais, de examinar seus antecedentes. Nascido no seio de uma família vienense com tradição teatral, cresceu numa atmosfera rodeada pela música de Strauss e Lehár. Estudou na Academia Imperial de Música, mas começou muito cedo a interessar-se pela música «popular» ou «ligeira» (é oportuno recordar aqui que pertenceu a uma geração que levava a música «ligeira» muito a sério). Dirigiu uma obra musical de que era autor aos 16 anos e enveredou desde então por uma carreira internacional como maestro e arranjador de música de teatro. Permaneceu oito anos em Inglaterra e quinze na Broadway e quando se mudou para Hollywood foi também como maestro-arranjador. Escreveu algumas peças originais para a produção de *Cimarron,* em 1931, e, com elas, conseguiu-o atrair uma certa atenção. Seu momento chegou em 1932 com *Symphony of Six Millions.* O produtor, David O. Selznick, que estava insatisfeito com seu novo filme, decidiu arriscar-se e experimentar utilizar música dramática composta especialmente para uma das cenas.



AGE

Pediu a Steiner que a escrevesse e teve êxito; foi este o começo de Steiner e da música cinematográfica de Hollywood.

Deste modo, Steiner tornou-se um compositor criado por Hollywood e a música que escreveu esteve sempre ao serviço das exigências das produções daquela metrópole, até nos mínimos pormenores. Seu estilo converteu-se na base da *língua franca* musical que foi ganhando forma em Hollywood durante os anos 30. Como vimos, Steiner não foi, a princípio, um compositor no sentido estrito do termo; excetuando seu período juvenil, sua atividade profissional desenvolvera-se fazendo arranjos da música de outros compositores. É, portanto, lógico que, quando começou a compor, sua linguagem fosse uma mistura em que predominavam as influências românticas centro-européias dos últimos anos do século XIX, de caráter popular e até certo ponto clássico; um pouco de Liszt, um pouco de Wagner e bastante dos Strauss, Lehár, Friml, Romberg, Victor Herbert e algumas pinceladas de Gershwin, Berlin ou Rodgers. Além disto, nada absolutamente de verdadeira música «séria» do século XX. O mesmo aconteceu com os colegas de Steiner que passaram alguns períodos em Hollywood durante os anos 30 e se ligaram a um ou outro dos grandes estúdios. Provinham, em geral, não do mundo da sinfonia e da sala de concertos, mas do da canção popular e dos palcos teatrais. Roy Webb, Herbert Stothart, Alfred Newman e Adolph Deutsch tinham triunfado na Broadway; Victor Young era um popular diretor de rádio e compositor de canções e música ligeira; Bronislaw Kaper e Frederick Hollander eram pianistas e compositores de canções, refugiados de uma Europa crescentemente nazificada. Dmitri Tiomkin era originalmente um pianista, um compositor profissional inferior a Steiner e de modo algum arranjador. Ademais, alguns dos responsáveis pelos departamentos musicais dos estúdios eram pouco menos do que iletrados musicais.

Conservantismo musical em Hollywood

Impôs-se então um conservantismo profundamente enraizado, que cuidava zelosamente das suas prerrogativas e que se apressava a suprimir qualquer tendência «progressista» ou «modernista». Compositores do calibre de Jerome Moross e Hugo Friedhofer, cuja linguagem era no entanto conservadora em face dos padrões da música «séria» contemporânea, ocuparam-se, durante anos, arranjando obras de autores do *establishment;* Moross ficou adstrito a Waxman, Deutsch e a outros e Friedhofer a Steiner e a Erich Wolfgang Korngold. Eram considerados perigosos de mais para poderem trabalhar em partituras da sua própria autoria. A hierarquia estava tão aterrorizada com o Carnegie Hall como seus chefes com o comunismo, e as facções dissidentes eram mantidas rigorosamente afastadas ou, quando lhes era permitido introduzirem-se, obrigadas a seguir a linha oficial em termos bem concretos. O genuíno progresso musical no mundo das trilhas sonoras de Hollywood foi totalmente impedido até meados da década de 50, quando os estúdios se viram forçados a ceder progressivamente seu monopólio.

É, pois, evidente que foi o sistema dos estúdios que colocou Steiner e seus colegas na sua posição de poder, conferindo uma marca régia à sua música e promovendo-a de modo ativo. Musicalmente falando, Hollywood parece ter sido sempre como que uma comunidade autônoma; em geral, seus compositores afastavam-se das correntes musicais predominantes em outras esferas e, sobretudo os mais atrasados, navegavam nas águas escuras de variados graus de desprestígio. Na maior parte da música de cinema de Hollywood há uma falta de definição estilística total e seus compositores mostram uma notável ausência de talento criador.

Enquanto outros países tinham compositores que, com maior ou menor regularidade, escreviam música para filmes, os Estados Unidos tinham compositores que só se dedicavam a filmes. Enquanto na Grã-Bretanha, França e Alemanha os compositores se encontram (ou, melhor, se encontravam) na vanguarda da música de filmes, a contribuição de Hollywood para o universo dos grandes compositores americanos foi reduzida e de pouca monta, quando não inexistente. E, com freqüência, quando um compositor importante era convidado a escrever música para um filme de Hollywood, podia considerar-se com sorte se sua obra não fosse «arranjada» por um «gênio local». De qualquer modo, deve recordar-se que a produção anual média do Hollywood

dos primeiros anos era de quatrocentos filmes e que quase todos tinham sua própria música. Os estúdios precisavam de compositores, arranjadores, maestros, administradores musicais e intérpretes que, como outros técnicos ou artistas, fossem contratados a título permanente para trabalhar em qualquer filme que estivesse em produção; além disso, não deviam fazer perguntas e tinham de aceitar as ordens sem replicar. E como nenhum compositor com uma carreira «séria» podia dedicar-se a isso em tais condições, os responsáveis pelos estúdios eram obrigados a contratar os únicos que as aceitavam: os músicos versados em disciplinas «ligeiras» — em mais de um sentido —, afastados durante anos das salas de concertos. Naturalmente, a expressão «eram obrigados» dá uma visão incorreta do problema, pois compositores como Steiner ou Young pertenciam precisamente ao tipo de músicos que os estúdios queriam ter como contratados. Os responsáveis pela burocracia de Hollywood estavam ansiosos por não perder seu público e — como sucede freqüentemente — cometiam o erro de subestimar o gosto popular. Pensavam que o público se negaria a tolerar qualquer música que soasse como mais moderna do que um poema sinfônico de Liszt ou uma opereta de Lehár. Foi assim que Max Steiner e seus seguidores se tornaram os árbitros do estilo musical durante quase um quarto de século.

É um fato aceito que o fenômeno de Hollywood foi quase por inteiro criação de exilados europeus e que poucos nativos americanos intervieram. Como comentou Johan Baxter no seu livro *Exilados em Hollywood:* «Muito poucas idéias ou instituições de Los Angeles pertencem à Califórnia, [...] a indústria cinematográfica que conhecemos como 'Hollywood' cresceu a partir de idéias estrangeiras. O cinema americano autóctone morreu nos primeiros anos da década de 20 e seus melhores artistas foram destruídos pela sua própria ingenuidade artística e comercial; cresceu, em lugar deles, uma indústria cinematográfica à qual não se puderam adaptar, uma indústria fundada e propagada por europeus.»

Dmitri Tiomkin

O caso da música de Hollywood não foi diferente; a confluência de talentos e não talentos que se pode encontrar nela foi tão desigual e coloridamente produtiva como inverosímil e monótona. A relação com Hollywood de um homem como Dmitri Tiomkin, por exemplo, foi mais do que acidental. Ele foi antes um representante dos expatriados cheios de energia, determinação e resistência que ajudaram a criar o mito e fizeram do velho Hollywood aquilo que foi, com seus esplendores e misérias. Privados das suas próprias tradições e instituições culturais, estes homens criaram para si próprios um ambiente onde pudessem realizar-se, tanto material como espiritualmente. Como produto da Rússia czarista, Tiomkin foi um dos poucos sobreviventes daquela raça de gigantes que eram, ao mesmo tempo, grandes artistas e fortes personalidades. Evidenciou-se pelo seu colorido e suas extravagâncias, pelo seu valor e sentido teatral, tudo na melhor tradição do século XIX. Tinha um vívido sentido do teatro e nunca teve medo de ser eficaz, o que pode ser atribuído à sua experiência como pianista de *vaudeville* nos anos 20.

O principal traço de Tiomkin como autor de música cinematográfica reside seguramente no elemento grandioso que deu a seus filmes; e não é por acaso que sua fama radica talvez no tratamento da épica dos grandes *westerns,* como *Rio Vermelho* e *Duelo ao Sol.* Estas partituras são «retóricas», no sentido não pejorativo: persuadem e impressionam. Em certo sentido, o Oeste americano evocado nesta música e retratado nos filmes para os quais foi escrita nunca existiu. Foi tudo parte do mito de Hollywood , e a este respeito podemos estabelecer um interessante paralelo entre as obras de Tiomkin e as de alguns artistas de finais do século XIX, como Frederic Remington e Charles B. Rusell. Tal como ele, estes viam o Oeste de um ponto de vista romântico e essencialmente oitocentista e influíram decisivamente na ideologia e na iconografia do *western* de Hollywood.

Não se pretende, no entanto, sugerir aqui que Tiomkin perpetuasse simplesmente uma tradição ou clichê comercial americano recebido previamente. É certo que herdou esta tradição e trabalhou dentro dos seus modelos; nos seus primeiros *westerns* — *Rio Vermelho* e *Duelo ao Sol* — empregou as convenções dela; mas muito em breve lhe imprimiu seu pessoalíssimo cunho, e obras posteriores, como *Doc* e *The Last Train from Gun Hill,* estão isentos quase totalmente dos estereótipos mencionados. Afinal de contas, Tiomkin tinha razões para se sentir fascinado pelo Oeste americano. Devido a proceder de um país enorme, da grandeza do Oeste — particularmente dos seus vastos e onipresentes céus e planícies —, deve ter visto um reflexo das estepes da sua

Embaixo, cartaz do filme Duelo ao Sol, *de King Vidor, cuja música foi devida a Dmitri Tiomkin, compositor russo emigrado para os Estados Unidos em meados dos anos 20. Entre suas notáveis contribuições para o gênero do* western, *podemos citar, ainda,* The Alamo *e* The Last Train from Gun Hill; *ao lado: rodagem de uma das cenas deste último.*

E. Bello

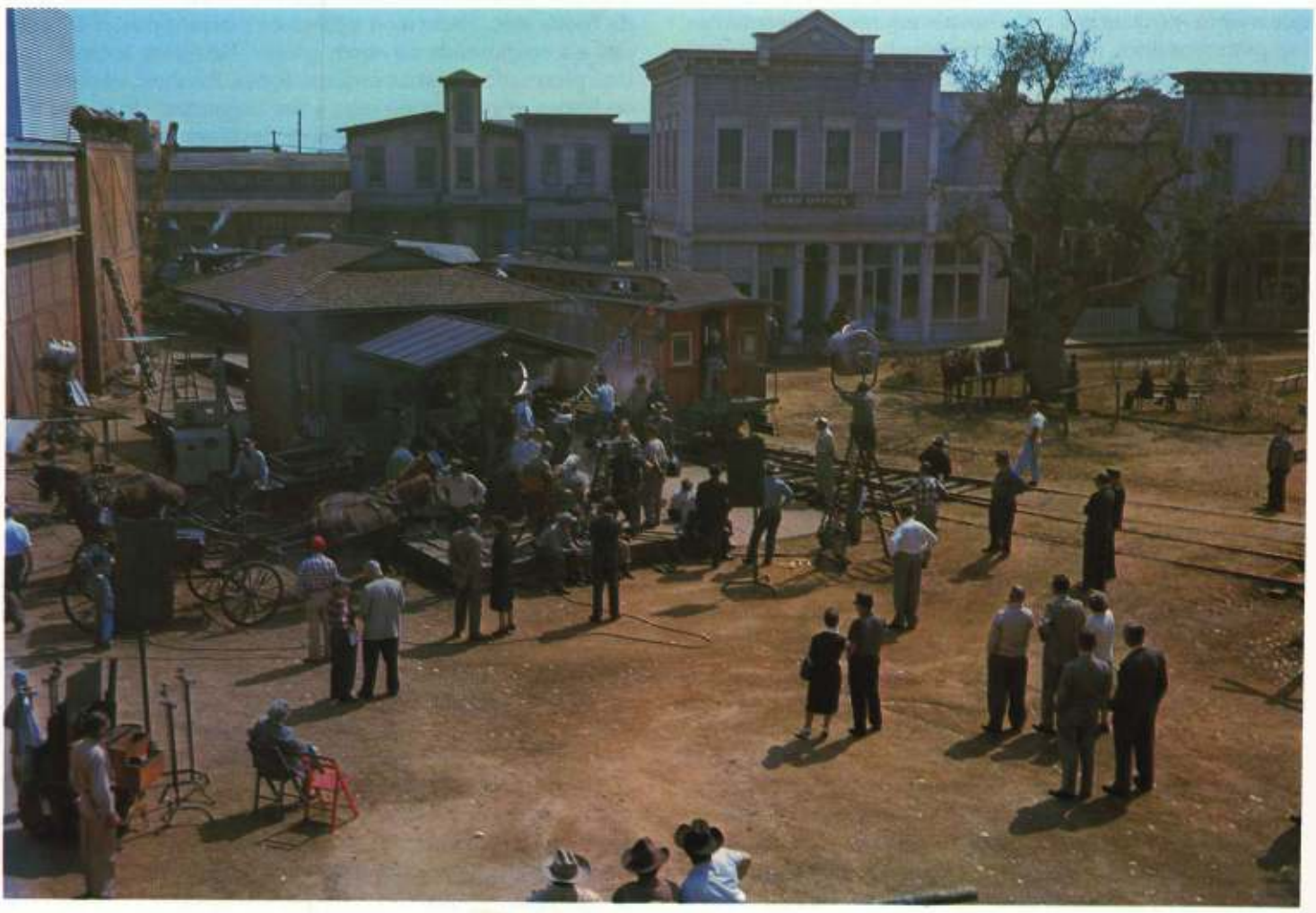
Ucrânia natal. Deste modo, o *cowboy* convertia-se num espelho do cossaco: ambos eram primitivos e inocentes, desenhados sobre —e reduzidos por— uma paisagem de uma surpreendente imensidade e áspera e viril beleza. Pela sua condição de exilado, Tiomkin deve, sem dúvida, ter-se sentido identificado com os *cowboys,* os pioneiros e os primeiros povoadores que habitaram o mundo do Oeste; como ele, eram itinerantes, vagabundos em busca de um lar e do dinheiro que dá segurança, especialmente num país estranho e ainda inexplorado, em que a única lei era a do mais esperto. Aqueles que, como Tiomkin, iluminaram um caminho estavam conquistando o Oeste outra vez. É por isso, seguramente, que a música que Tiomkin escreveu para seus *westerns* tem tanto dinamismo e poder descritivo.

Erich Wolfgang Korngold

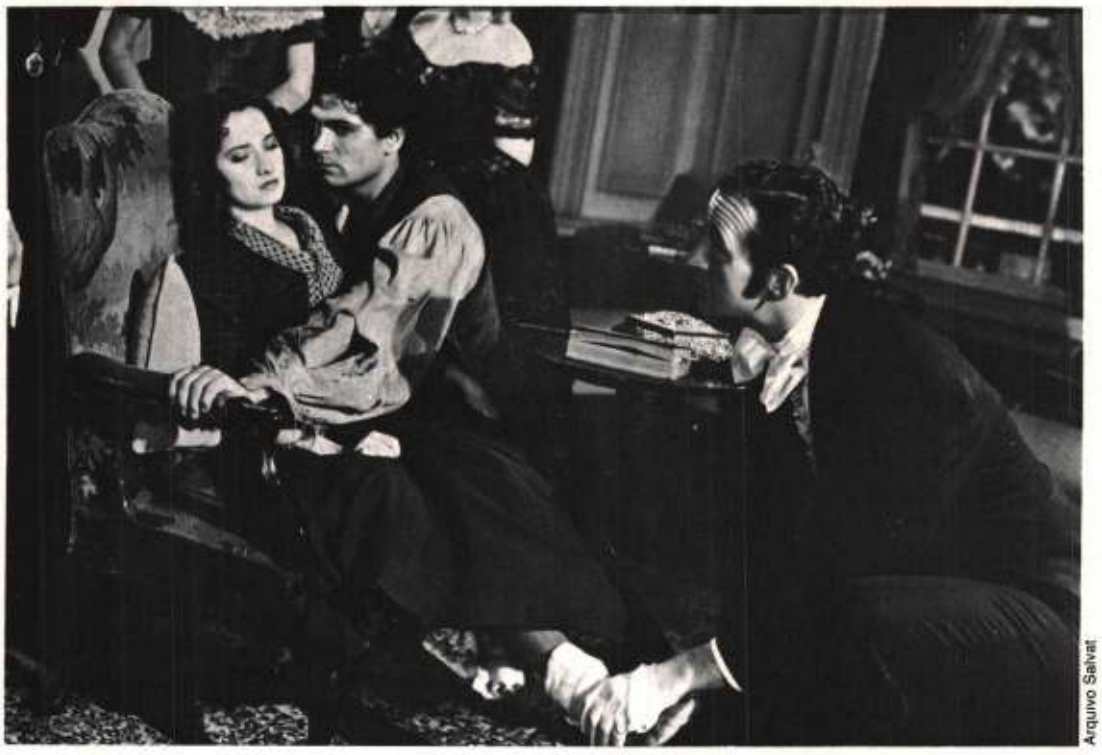
Em termos puramente musicais, ninguém conseguiu superar, no Hollywood dos anos 30, o impacte causado por outro vienense, Erich Wolfgang Korngold, um conhecido autor de óperas antes de ter decidido instalar-se em Hollywood; mas não é irreverente sugerir que sua música anterior —exemplificada no enorme êxito da sua ópera *A Cidade Morta*— apresentava já a insígnia da Warner Brothers. A subida de Hitler ao poder na Alemanha obrigou Korngold a abandonar a pátria para se fixar na Califórnia; ali, entre 1935 e 1947, escreveu dezoito trilhas sonoras para filmes da Warner. Em Hollywood redigiu algumas partituras clássicas para filmes cujo conteúdo se adequava perfeitamente ao caráter extravagante e teatral da sua música, como uma longa série de filmes de aventuras protagonizados por Errol Flynn: *Captain Blood* (1935), *Adventures of Robin Hood* (1936), *The Private Life of Elizabeth and Essex* (1939) e *The Sea Hawk* (1940). Sua qualidade foi reconhecida desde o princípio, e o fato de um compositor europeu tão eminente ter dado, entusiástica e generosamente, o melhor de si próprio a um meio que os seus colegas «sérios» olhavam ainda com um certo desprezo conferiu grande prestígio ao estúdio que o contratou. A excelência dos trabalhos de Korngold estimulou e impulsionou a aceitação do romantismo alemão de finais do século XIX como a moeda de uso corrente em Hollywood. Os compositores que já trabalhavam nesta disciplina apreciaram a qualidade e o sentido dramático da sua música e, pouco a pouco, começaram a emulá-lo. Alfred Newman fê-lo, por exemplo, em *Slave-Ship, The Prisoner of Zenda* e na série de filmes de capa e espada da 20th Century Fox protagonizados por Tyrone Power. Na época atual, o estilo de Korngold desfrutou de um espetacular *revival* na fantasia e nos elementos de ficção científica presentes nas partituras de John Williams: *Star Wars, Close Encounters of the Third Kind, Superman* e *E.T.* Estes últimos são, naturalmente, a contrapartida contemporânea dos filmes que Korngold e Newman musicaram com tanta coragem nos anos 30 e 40, embora os efeitos especiais ocupem hoje o lugar de estrelas carismáticas.

Bernard Herrmann

Nossa revisão deste período de Hollywood não ficaria completa se não mencionássemos dois compositores que chega-



Arquivo Salvat



Arquivo Salvat

O compositor nova-iorquino Bernard Herrmann estreou-se em Hollywood em 1941. Desde esse ano escreveu música para muitos filmes. Uma das primeiras amostras foi Jane Eyre *(1944), cuja música lhe serviu, uns anos mais tarde, para a sua ópera* Wuthering Heights, *baseada no romance de Emily Brontë. A versão cinematográfica mais célebre desta obra (à esquerda: uma cena) tem música de Alfred Newman. À direita: fotograma de* Fahrenheit 451, *cuja banda sonora se deve a Herrmann.*

No extremo direito da página seguinte: cena do filme protagonizado por Sabu, The Jungle's Book, *cuja música foi escrita por Miklós Rózsa, compositor de procedência húngara que se associou com grande êxito ao cinema de Hollywood.*

ram um pouco tarde — nas primeiras décadas dos anos 40 —, mas que deixaram uma marca indelével; trata-se de Bernard Herrmann e Miklós Rózsa.

A música de Herrmann está muito longe do que era habitual em Hollywood. Era um compositor de alta escola, coisa que muitos músicos que trabalhavam em música para filmes, nos primeiros anos, não eram (e mesmo hoje em dia não são). Antes de ingressar no mundo cinematográfico, deixara já sua marca como um compositor «sério». Além disso, não estabeleceu qualquer distinção entre suas obras «sérias» e seus trabalhos para filmes.

Alguns compositores brincavam ao Dr. Jekyll e Mr. Hyde no que se referia aos trabalhos para o cinema, utilizando um estilo conscientemente popular para este e outro muito diferente para a sala de concertos. Herrmann não fez nada disso; acreditava apaixonadamente na música cinematográfica como um meio legítimo e válido de expressão musical, um meio ademais altamente inexplorado. Nisto, fazia lembrar Vaughan Williams: a ópera de Herrmann *Wuthering Heights* mantém uma natural relação com a trilha do seu filme de 1944, *Jane Eyre,* e a *Sinfonia Antártica,* de Vaughan Williams, nasceu do filme *Scott of the Antarctic.*

Como compositor dramático, Bernard Herrmann fez uma onga aprendizagem na Rádio CBS. Foi nesta época e nes-as funções que conheceu o jovem Orson Welles. O resultado oi que Herrmann, com a idade de 30 anos, compôs seu pri-neiro — e para muitos seu melhor — acompanhamento mu-sical para um filme: *Citizen Kane.* Depois de *O Quarto Mandamento* não voltaram a trabalhar os dois juntos e Herrmann niciou a mais longa das três associações cruciais que mar-caram sua carreira: a que o ligou a Hitchcock. Ao fim de dez anos de colaboração, que produziram obras-primas após obras-primas (*Vertigo, Psycho, North by Northwest,* entre outras), um executivo da MCA Universal quebrou a associação ao propor a Hitchcock a realização de uma série de filmes para a televisão, que implicaria mudanças radicais na música a utilizar nela. Mas Herrmann recusou-se a comprometer-se e a partitura que escreveu para *Tom Curtain* (substituída por outra de John Addison) ficou sendo uma das grandes obras desconhecidas da sua carreira.

O que uniu Herrmann a Welles, Hitchcock e, mais tarde, a Truffaut foi, em primeiro lugar, o intenso individualismo de todos eles. Herrmann odiava os estereótipos, a submissão e a vulgaridade do «bom gosto». Na esfera técnica, isto está plasmado nas suas orquestrações. Nenhum compositor de filmes se preocupou com a cor orquestral tão direta e livremente como ele. Cada acorde devia ser individualmente pesado, colocado; e cada nota que compunha esse acorde devia ser ouvida por si mesma. Um traço particular de Herrmann é que sua música se baseia com freqüência não em aspectos melódicos, mas sim em blocos de acordes que se dissolvem uns dentro dos outros. Estas seqüências de acordes são geralmente escritas para madeiras graves ou instrumentos de sopro, que alternam com metais. Herrmann era partidário de realçar a potência das madeiras no registro baixo e, se bem que suas partituras sejam dificilmente previsíveis quanto às exigências instrumentais (mais adiante dedicou-se a explorar as possibilidades dramáticas do colorido vocal e da música de órgão, como em *Obsessão*), em geral encontram sua melhor expressão nas madeiras. De qualquer modo, foi um mestre da orquestração. Embora a amplitude cantável da sua música para cordas seja característica, prescindiu por vezes de alguns dos seus elementos — como em *La mariée étai en noir,* onde não se empregam violinos — e até as suprimiu do conjunto — como em *Twisted Nerve* e *Journey to the Center of the Earth.* Em compensação, *Psycho* foi escrita só para cordas, conquanto provavelmente muito poucas pessoas tenham notado a ausência dos tradicionais instrumentos de madeira, sopro e percussão.

Talvez o aspecto mais fascinante da capacidade de Herrmann como orquestrador dramático tenha sido a forma como conseguiu identificar os instrumentos com o ruído e os movimentos das criaturas vivas e os fenômenos naturais. O *fugato* escrito para Mr. Scratch (o Diabo) no filme *All That*

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Money Can Buy é terrível; os violinos picam, perfuram e arranham como pássaros na cena do assassínio no chuveiro em *Psycho;* os flautins guincham atormentados como as vítimas assassinadas em *Hangover Square* (um dos muitos filmes que demonstram a preferência de Herrmann pelas extravagâncias poéticas e os aspectos mórbidos do romantismo gótico). Não é, pois, surpreendente que tenha concebido alguns dos seus mais originais e célebres acompanhamentos para fantasias animadas como *Jason and the Argonauts* e *The Seventh Voyage of Sinbad.* Nelas, a função da música é camuflar o núcleo de irrealidade e fantasia e conquistar a audiência para que aceite o que se desenrola perante seus olhos, já que a música é, com freqüência, e segundo palavras de Herrmann, «o vínculo de ligação entre a tela e o público, capaz de alcançar e envolver tudo numa única experiência». A música referente a Talos, a gigantesca estátua de bronze em *Jason,* realça a monotonia e a quase estática lentidão da cena, em que a música cria a ilusão do movimento e inspira terror.

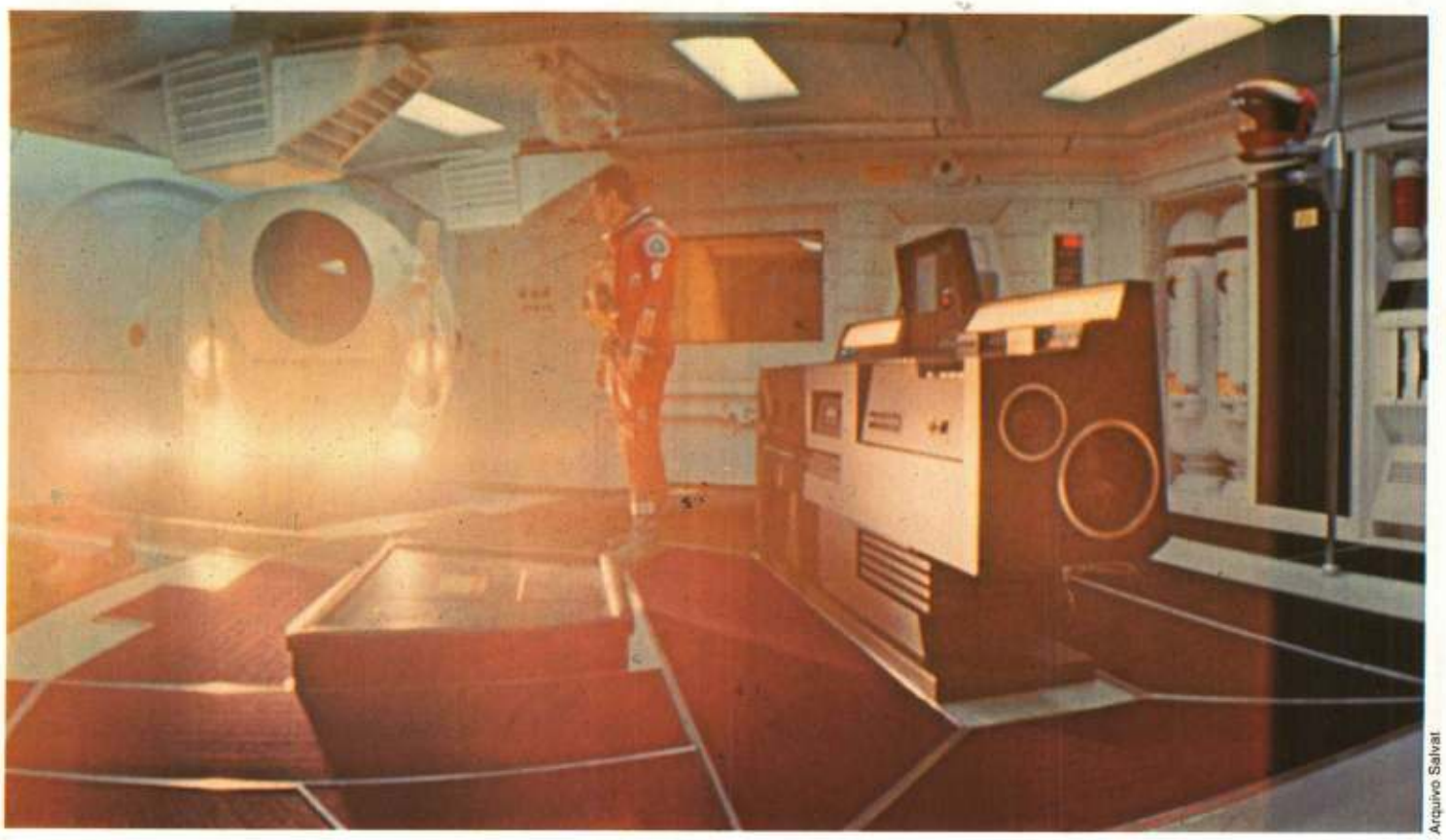
Herrmann foi um compositor prolífico, mas teve sempre muito cuidado em manter um equilíbrio entre a serenidade clássica da forma e a intensidade romântica dos sentimentos. Muitas das suas partituras possuem uma qualidade agridoce, cujos anseios e sofrimentos se transformam em deleite musical e inundam muitas seqüências de filmes como *The Snows of Kilimanjaro, Fahrenheit 451* e *La mariée était en noir.* Um misto de sensualidade e simplicidade é um dos mais encantadores traços do estilo de Herrmann, embora — do outro lado do espectro — também se inclinasse a sugerir as contorções da extrema violência física e da alienação. Poucos compositores pintaram musicalmente o assassínio tão selvática e sangrentamente e de formas tão diversas como Herrmann: um choro distante surgindo dentre gritos, violinos assustadores em *Psycho* e harpas que gelam o sangue no momento culminante de *Taxi Driver.* Estes processos tão distintos mostram bem, não obstante, que são obra do mesmo compositor. Se bem que o estilo de Herrmann tenha sido definido como o de um romântico eclético, ele sabia como imprimir seu cunho pessoal a todos os gêneros

Miklós Rózsa

O mesmo se pode dizer de Miklós Rózsa, embora este concebesse sua música mais sob a forma de linhas do que de colorido, como já referimos. Rózsa considerou sempre que o espectro sonoro da orquestra sinfônica servia adequadamente suas exigências expressivas. Durante mais de quarenta anos, sua produção tanto para o cinema como para as salas de concertos manteve a consistência da sua qualidade e integridade estilísticas. Seu estilo preservou sua identidade específica, embora a linguagem tenha sido renovada sutilmente ao longo dos anos. Sua carreira como compositor cinematográfico progrediu por muitas e bem definidas fases; se há nela um denominador comum, este é dado pela presença de música húngara de origem folclórica, que constitui a alma da obra de Rózsa. Seu lirismo tem pouco em comum com o penoso sentimentalismo próprio de tanta música de Hollywood.

A importância puramente técnica da música folclórica nos trabalhos de Rózsa para o cinema pode ser entendida à luz de uma breve análise dos ciclos por que passou sua carreira. Primeiro, interveio na fantasia oriental *The Thief of Bagdad* e em *The Jungle's Book,* nas quais a música é expressa numa linguagem franco-russo-oriental, enraizada fundamentalmente em Rimski-Korsakof. Mas mesmo uma falsa linguagem oriental deve basear-se, até certo ponto, em música folclórica, por muito mistificada que esteja. Os trabalhos de Rózsa têm uma autoridade inesperada num compositor cuja própria obra musical carece de vestígios folclóricos.

Pode notar-se mais claramente o mesmo princípio na área em que Rózsa obteve os êxitos mais memoráveis: a dos filmes históricos. O segredo reside, seguramente, no fato de nunca ter procurado ser artificial ou conscientemente arcaico tentou simplesmente reencarnar-se em cada um dos períodos históricos que teve de evocar. Qualquer compositor de pouco nível pode ser «histórico» pelo simples processo de



Arquivo Salvat

Cena do filme 2001: A Space Odyssey. *Stanley Kubrick, seu realizador, utilizou música não original — uma valsa de Johann Strauss,* Assim Falava Zaratustra, *de Richard Strauss, ou* Atmosferas, *de Ligeti — para acompanhar as cenas.*

reunir todos os clichês e maneirismos de um dado período e os misturar à maneira de pasticho. Mas muito poucos podem, como Rózsa, absorver o espírito do estilo de um período e recriar sua própria personalidade musical dentro dos limites do referido quadro de referência. E quando não existe um estilo sobrevivente para assimilar, Rózsa foi capaz de apelar para seus próprios conhecimentos históricos a fim de suprir a deficiência. Isto explica a genuína ressonância histórica e a atmosfera de filmes como *Knights of the Round Table, Diane, Young Bess, Ben Hur, El Cid* e outros; um ativo particularmente valioso, se se considerar que são essas mesmas qualidades as que habitualmente se vêem diminuídas em filmes de Hollywood sobre a história e cultura européias.

Uma vez mais, no caso dos grandes filmes épicos, Rózsa podia ter trabalhado dentro dos limites de uma tradição musical bem definida; mas a pompa e circunstância musicais chegavam até ele de uma forma natural e espontânea. Num contexto completamente diferente, não é surpreendente ver o áspero e crispado primitivismo das danças camponesas húngaras transcender os aspectos nacionais e serem utilizadas para descrever o submundo metropolitano dos Estados Unidos em filmes como *The Killers, The Naked City, Criss Cross, The Asphalt Jungle* e outros. Disse-se que o que faz que uma música seja contemporânea não é a data em que foi escrita, mas sim a qualidade do sentimento vital que encarna. Rózsa é um grande artista no campo da música cinematográfica porque nunca teve medo de «sentir» a vida e de a expressar na sua própria linguagem.

Conclusão

Estes homens encontram-se na vanguarda dos que lançaram a pedra fundamental para criar uma grande e gloriosa tradição de música cinematográfica na América do Norte. Podemos, no entanto, considerar que a história os traiu, não só no aspecto puramente musical, mas também quanto à posição da música no esquema total da indústria cinematográfica. Gostaríamos de poder afirmar que o peso acumulado durante todos estes anos de experiência significou uma elevação do nível médio da mesma. Infelizmente, não é o caso. Juntamente com bons músicos, continuam sendo empregados, com tanta freqüência como dantes, compositores maus e medíocres e estes costumam ser considerados menos perigosos do que os primeiros. Tal como nos velhos dias de Hollywood, em que a desculpa utilizada era a de que a música de cinema como forma de arte estava na infância e ninguém sabia nada sobre ela.

O fato de uma partitura cinematográfica ser de alta qualidade não é importante só para o filme, mas também para o público. A música de filmes tem um poder tão grande como insuficientemente reconhecido para melhorar os gostos e a sensibilidade do auditório. Todos deveríamos ter consciência de até que ponto, para aceder à música, os olhos ajudam e persuadem o ouvido. Um público cinematográfico médio pode mostrar sinais de aborrecimento ou impaciência se se lhe pedir que ouça em abstrato uma composição «avançada» como *Atmosferas,* de Ligeti; mas, quando esta mesma música aparece ligada às cenas do misterioso monólito de *2001: A Space Odyssey,* de Kubrick, é aceita sem objecções. O filme é um dos maiores mestres do mundo, já que, com ele, se aprende sem que se pretenda fazê-lo; e nunca se deveria esquecer que muitas pessoas abriram pela primeira vez os seus ouvidos à música graças a uma experiência fortuita no cinema. □

Bases para a escrita musical cinematográfica

Lauterwasser

Brunilde e Siegfried numa cena da ópera de Wagner Siegfried, *segundo uma montagem que Wieland Wagner realizou em 1952 para o Festival de Bayreuth.*

Brunilde acorda (plano fixo)

Cercada pela mágica fogueira, a valquíria permaneceu intocada pela mão do tempo durante mais de vinte anos. Siegfried apressa-se a despertar a bela mulher: sem êxito, chama-a. Aproxima-se, acaricia-a, toma-a nos braços; finalmente, beija-a, inflamado pela paixão. E, passados uns momentos, Brunilde estica os membros, entumecidos por um longo sono: lenta, dificilmente, senta-se, debatendo-se entre vigília e sombra. O instante de uma intensidade e perfeição dramática inigualáveis: desde o final da segunda parte da Tetralogia que esperamos pelo momento em que a antiga deusa abrisse outra vez os olhos só como mulher, já sujeita à lei do desejo, ao desígnio do corpo. O prodigioso deste instante de suspensão temporal, de mínima ação dramática, consiste em que o lento despertar da filha de Wotan não se desenrola apenas em cena, antes se prolonga simultaneamente em outro âmbito que não é já o da própria representação, o âmbito de outro código que, articulado como a palavra, carece, no entanto, da sua faculdade de denotação: o discurso da música. Siegfried atônito e mudo, contempla o regresso à vida de Brunilde. Apenas os instrumentos refletem esse movimento em direção à consciência do corpo que se ergue. Mas que sonoridade mágica ouvimos que faz que, como Siegfried, contemplemos ansiosos o corpo que se levanta? Se repararmos na música, o que se oferece à nossa compreensão é algo tão simples e cotidiano como um breve desenvolvimento cadencial sobre a tonalidade de si menor, da qual se afasta momentaneamente para retomar uns segundos mais tarde. A pregnância do quadro não se encontra em nenhum dos elementos visuais e sonoros que o integram (uma mulher que se ergue, um acorde simples que cresce e diminui), mas sim no fato de tais materiais se terem unido sobre o ponto preciso de um relato: no modo de articulação entre eles. A fusão entre narrativa e música opera essa impressão de quase intolerável beleza porque, ao ter cessado o canto, ao oferecer-nos a imagem despida de um movimento corporal imbricado sobre a sonoridade abstrata da orquestra, e uma vez que tal movimento constitui o ponto fulcral da representação de uma história, esse gesto da mulher que abre os olhos está carregado de sentido, é duma tal plenitude semântica que, ao depositar-se sobre esse acorde que cresce e volta a crescer, parece comunicar-lhe todo o seu transbordante significado: não é só Brunilde que desperta, é a própria música, também, que se ergue. Assim, a grande habilidade da orquestração (cuja tímbrica abarca desde um sobreagudo dos violinos até ao extremo grave dos contrafagotes, numa sonoridade compacta, rica e iridescente) faz de caixa de ressonância ideológica e, sob o nosso olhar, a música deixa de ser um simples acompanhamento de uma leve ação dramática para se tornar a enganosa essência da própria representação; com o nosso sentimento, a conotação transforma-se em denotação, o inconcreto e polivalente adquire contornos precisos e inequívocos; a diegese — articulada sobre um único gesto — invadiu o território do musical, operando um aparente milagre: transformar a música em relato, uma simples cadência em argumento. Todo o poder do discurso fílmico, o dispositivo do primeiro plano (eqüivalente aqui a esse solitário movimento em cena) e o seu prolongamento na trilha sonora baseia-se na exploração sistemática do mecanismo descrito: construir uma diegese que, formada originalmente por códigos heterogêneos (palavra, gestos e música), elabore uma imagem, uma configuração representativa cuja ancoragem emocional pressupõe, para o espectador, algo assim como aceitar a ficção de a música participar do mecanismo tripartido do signo. Mais, em torná-lo desejável. O sujeito finge perante si próprio desconhecer a natureza do engano, pois, se o não fizesse, não o poderia já desejar. Sobre a charneira dessa cisão interna do sujeito, correlativa com a ficção dramática, repousa a essência do fascínio fílmico. Um mecanismo tradicional da música de cena de que Richard Wagner soube extrair, com singular sabedoria, toda uma concepção dramática, de cujos frutos, na solitária escuridão das salas de exibição, a nossa imaginação se continua alimentando.

Maureen O'Hara canta uma canção (panorâmica)

Entretanto, Siegfried, num dos ângulos da cena, é o nosso próprio contratipo: o espectador posto em cena. Olhamos para Brunilde e participamos do compreensível arroubo do herói. Olhamo-lo a ele e temos de contemplar a nossa própria expressão desenhada no seu rosto, como num contraplano. Foi ele que ouviu a música, era no seu coração

que o som ganhava forma de acordo com um significado. Siegfried, espectador de ficção fixado na diegese, não pode estabelecer o nosso discurso: somos nós os sujeitos daquela reflexão e é nesse desdobramento que reside a nossa condição de espectadores reais que, sem deixarem de o ser, sabem e sentem o que a personagem sabe e sente. Somos como Siegfried, mas, ao contrário deste, dispomos de um espelho onde nos podemos contemplar: o fluir sonoro deu-nos o ponto de vista da personagem, a sua turbulência interna.

Pode suceder que, ao mesmo tempo, mas em outro lugar muito afastado, Mary Kate Danaher toque e cante uma velha canção irlandesa num desafinado piano vertical. Esse piano, essa música, esses antigos móveis que aparecem no fundo do quadro, constituem seu dote, parte da sua identidade como sujeito social; legado por cuja posse se travará, ao longo de *The Quiet Man,* o memorável filme de John Ford, um dilatado confronto entre John Wayne e Victor McLaglen. A antiga canção tradicional (numa simples e eficaz harmonização de Victor Young) assume assim uma forte conotação simbólica, a de um patrimônio cultural a que não se pode renunciar. Passadas três estrofes, Maureen O'Hara termina seu canto, levanta-se, avança para a esquerda do enquadramento, dirige-se para a porta, a câmara mostra uma panorâmica da sua deslocação, mudando o enquadramento de primeiro plano para plano médio. Mas, entretanto, ouve-se a canção, agora sem palavras, executada por uma flauta e uma pequena orquestra de cordas. O movimento da personagem, acompanhado pela câmara, coincidiu com a transformação da natureza da música, que deixou de estar em cena para passar para o fosso da orquestra. Repentinamente, graças a essa dupla deslocação visual e sonora, deixamos de ser espectadores objetivos da cena para nos tornarmos co-participantes dos sentimentos de Mary Kate Danaher: é na sua memória e apenas nela que o texto musical se prolonga, é ali que exibe o seu valor metafórico (a tradição, as trezentas libras do dote...). O modo de articulação da música, sua forma de se situar na diegese, foi o motor que fez coincidir o ponto de vista da narração com o ponto de vista da personagem: se a música não continuasse na trilha sonora, a cena teria continuado, assumindo um ponto de vista objetivo. E, finalmente, a música já em *pianissimo,* funde-se suavemente com o ruído da chuva, para preparar a passagem para a cena seguinte. Não perdemos o ponto de vista da personagem, mas recuperamos simultaneamente o ponto de vista objetivo. A presença da música na trilha sonora marca assim definitivamente o lugar de uma coalescência emotiva, de uma identificação.

Ingrid Bergman recorda (plano/contraplano)

E, daqui, o uso do *leitmotiv* como elemento construtor básico da música de cinema. O sistema concebido por Wagner constituiu, na altura, uma alternativa de unificação do discurso operático perante a rígida articulação de árias, recitativos, duetos, tercetos, etc. O propósito era a produção de um ato contínuo, fluido, desligado da sucessão de pequenas estruturas formais fechadas. O verdadeiro acerto da proposta residiu, contudo, na formalizacão de um discurso musical em que os núcleos iam logo adquirir abso-

Arquivo Salvat

luta prioridade sobre a catálise do relato, submetendo-se à dinâmica de um movimento cênico sem fendas. Deste modo, certos instantes deveriam ver reforçado seu significado, não só pela importância da sua elaboração sonora, mas também porque a presença neles de certos motivos (pequenos temas, giros melódicos característicos) dotaria a textura sonora de uma espessura especial, já que, de imediato, havia de ficar modelada pelo sistema de reaparecimentos, alusões ou sobreposições. Quando, na cena gêmea da que nos serviu para começar este artigo, Wotan mergulha Brunilde no sono por meio de outro beijo simétrico do que a haverá de despertar, sobreposto com o tema do fogo ouvimos o famoso toque de trompa que identifica Siegfried: um instante remete-nos para outro, sublinhando com isso o que se modificou nesses momentos e dispondo as duas cenas em extremos opostos de um mesmo paradigma. Essa oposição de instantes, traduzida pela recorrência do discurso musical, é um mecanismo de sentido especificamente cinematográfico.

Assim, quando Ingrid Bergman se fecha com Paul Henreid num hotel de Casablanca, no filme desse nome, e o homem, apagando as luzes para enganar a polícia que os vigia da rua, declara seu propósito de comparecer a uma reunião clandestina da Resistência, a música de fundo — que desenvolvera um breve recitativo das cordas graves, desde o momento em que se abriu a porta para deixar passar as personagens — oferece-nos agora no registro agudo dos violinos a primeira frase de *«As time goes by»*, para logo voltar a diluir-se numa figuração melódica acinzentada e irreconhecível. O inesperado e solitário aparecimento desses dois compassos iniciais de uma música que já fora amplamente apresentada, tanto em campo (Sam ao piano) como fora dele (cena da embriaguez de Bogart, como fundo musical), carrega as baterias de significado: não é só a recordação do amor em Paris que volta a impor-se; o aparecimento do motivo inicial da canção denuncia, com mais contundência do que se o proclamasse aos gritos, a decisão que Ingrid Bergman acaba de tomar, ao saber que o marido vai ausentar-se: tornar imediatamente ao café de Rick, a pretexto de ir em busca dos salvo-condutos, para se lançar por fim nos braços do único homem que realmente amou.

Estabelece-se aqui a verdadeira diferença entre o emprego da música no cinema e no drama operático de raiz wagneriana: o que caracteriza os núcleos narrativos no segundo é a primazia no uso de certos motivos musicais, enquanto no primeiro é, sobretudo, a relação intermitente de aparecimento e desaparecimento de elementos musicais no interior do discurso cinematográfico, o que permite um jogo — pelo menos, no plano teórico — mais flexível e rico no uso e disposição dos *leitmotiven*.

Vendrell

Na outra página: cena de The Quiet Man, *de John Ford. Sua música, devida a Victor Young, soube realizar e imprimir sentido simbólico a alguns momentos do filme.*

Em cima: plano do mítico filme de Michael Curtiz Casablanca, *cuja música, da autoria de Max Steiner, argumento e intérpretes têm comovido públicos de épocas muito diversas.*

Shelley Winters ameaçada («travelling»)

Porque o verdadeiro traço de pertinência da música de filmes é sua descontinuidade: o fato de uma seqüência, ou um instante preciso da mesma, aparecer acompanhada de música é, em vista da produção de sentido, muito mais importante do que a própria estrutura desta. Há duas razões para isso: a primeira é que, como não se pode prever em que momento se verificará o aparecimento da música, esta há-de sempre apresentar-se de improviso, impondo-nos não já uma atitude emotiva — ou seja, ideológica — perante o segmento de filme em questão, mas, antes, uma mudança até de ponto de vista.

A segunda razão é o enraizamento histórico que certo tipo de sonoridades possui em virtude da sua conotação emocional. Durante todo o século XIX, a música programática, e sobretudo o poema sinfônico, pretendeu fornecer uma alternativa, no terreno da música instrumental «pura», à retórica herdada do neoclássico. Se, neste, o que importava era, acima de tudo, a criação de modelos de organização temporal da simetria (como compete à arte de uma classe — a burguesia — recém-chegada ao poder e cuja primeira necessidade é legislativa, constitucional), na subseqüente reacção romântica o essencial era a reivindicação das paixões, do «caótico», do «espontâneo», como compete a uma geração fascinada pelo mito do Indivíduo, de Emílio, da Nova Heloísa e da «Natureza». Assim, a música deixa de ser uma simples sintaxe sonora para se tornar a «linguagem universal das emoções», segundo reza o famoso lema de Wackenroder. Uma sonoridade não se justifica já pela sua pertinência formal, mas sim, antes, pelo seu caráter evocador de imagens. Daí o papel preponderante que a instrumentação irá assumindo ao longo do século XIX até alcançar o prodigioso refinamento de um Mahler ou de um Strauss, já nos alvores do cinematógrafo. O catálogo de sonoridades com que o músico de filmes se confronta nos começos do século, além de muito amplo, aparece já poderosamente carregado de conotações «expressivas» que se gravaram na imaginação do ouvinte até ao extremo de constituírem verdadeiros «clichês» ime-

diatamente reconhecíveis: o trêmulo *sul ponticello,* o registro grave ou os harmônicos agudos dos instrumentos de cordas, o caráter contrastante entre as diversas famílias instrumentais, o emprego de certos instrumentos solistas com conotações específicas (o «oboé pastoril», o «trombone heróico»...), provinham, assim, de uma ampla panóplia, ou, melhor, de um autêntico repertório de imagens sonoras que, conjugadas com a variedade de recursos harmônicos disponíveis na música sinfônica da época (baseados na dilatação cadencial, na modulação contínua ou no cromatismo absoluto), permitiam provocar no espectador as respostas afetivas pretendidas, por se tratar de modelos profusamente explorados ao largo de um século de experimentação e que haviam achado no drama wagneriano sua condição definitiva. Imagens sonoras tanto mais poderosas para a produção de sentido quanto mais breve e fragmentário se revelasse seu desenho; e, por isso, seu poder de alusão à multiplicidade de discursos em que previamente se haviam integrado: autêntico dispositivo de metonímias sonoras, em complemento do sistema de *leitmotiven* que, como vimos, assenta sua eficácia na metáfora. Pensemos, por um momento, em todo o sistema de oposições relativamente ao desenho melódico (diatônico/cromático, por graus conjuntos/por intervalos assimétricos, ascendentes/descendentes, melódicos/rítmicos...), aos seus esquemas métricos (de notas longas/breves, de notas iguais/com pontos de aumentação...) ou às suas texturas tímbricas (cordas/sopro, sopro agudo/cordas e metais graves...) ao longo da Tetralogia. Pensemos nisso e acharemos lógico que, ao acopular-se uma breve figura de *ostinato* rítmico construída sobre um acorde dissonante e executada *pianissimo* por violoncelos e contrabaixos no registro grave, não possamos reprimir uma premente sensação de alarme e de insegurança (a de cadência interrompida) pela vida de Shelley Winters, em *A Place in the Sun,* quando seu passeio no velho automóvel de Montgomery Clift, acompanhado pelo *travelling* da câmara no meio de uma paisagem idílica, pareceria traduzir apenas a retórica do repouso e da placidez.

Embaixo: cartaz do filme A Place in the Sun, *dirigido por George Stevens, cujas imagens dramáticas tiveram o apoio da música composta por Franz Waxman.*

E. Bello

Bases da escrita musical cinematográfica

A) A música de filmes não é uma sonorização inocente, e, pelo contrário, sua inserção no mecanismo do sentido é absolutamente capital, tanto para o estabelecimento do ponto de vista como para a elaboração do significado pertinente.

B) O traço essencial da música na narrativa cinematográfica é o jogo de tensões criado entre sua ausência e sua presença: sua irrupção repentina ou inadvertida e sua articulação com a trilha de ruídos.

C) Por isso, o estudo da música de filmes não pode ser abordado unicamente a partir dos valores musicais específicos, sendo antes necessário analisar suas implicações narrativas e sua contribuição para o dispositivo diegético total, como mais um dos elementos conformadores da realização.

D) O material estritamente temático que aparece, desaparece e reaparece na trilha sonora está estruturado de acordo com os princípios que regem o uso do *leitmotiv* no drama wagneriano e, por extensão, no poema sinfônico pós-romântico: ligação com os núcleos da narrativa por meio de um sistema de alusões e aplicação do princípio da variação rítmica, tímbrica e harmônica para propiciar sua adequação às necessidades expositivas concretas.

E) É papel essencial o desempenhado pelos «fragmentos de caráter» não temáticos, de índole quase pontual, que se inserem sobre este ou aquele fragmento de uma seqüência para a colorir emotivamente e cuja idiossincrasia procede dos subcódigos de instrumentação e formas de ataque e da sua natureza preferentemente rítmica, tímbrica ou harmônica. Sua contribuição para o significado é básica, precisamente por passarem quase despercebidos e serem, portanto, pouco memorizáveis.

Nota final

Todas as considerações estabelecidas ao longo do presente texto foram realizadas com base num modelo teórico ideal, o que se pode designar por «modelo Hollywood» (o mais conspícuo seria, digamos, *Gone with the Wind*), como exemplo de estrutura fílmica estatisticamente abundante (o cinema americano dos anos 30 a 50) e fortemente codificada, caracterizado pela economia narrativa, o alto nível de acabamento e uma linguagem muito estandardizada (e, ao mesmo tempo, muito flexível). Casos como o do cinema revolucionário russo ou o classicismo japonês (para mencionar apenas dois exemplos altamente significativos) caem, quase por completo, fora dos pontos anteriormente assinalados. □

Capítulo 36

Os «clássicos» no cinema

A névoa matinal dificulta a visão. As figuras à distância parecem-nos esfumaçadas, fantasmagóricas. O frio de inverno faz apinharem-se homens armados, camponeses e soldados, unidos numa causa comum, a defesa do solo pátrio. A tensão perante o combate, que se anuncia iminente, crispa os rostos. De repente, Nikolai Tchersakof (Alexandr Nevski), de olhos fixos por uns momentos no horizonte, esporeia o cavalo e, seguido pelos seus homens, começa a galopar na superfície gelada do lago Tchud. E, nesse mesmo instante, os violoncelos, num *ostinato* de segundas, sol sustenido/fá sustenido, começam a cavalgar a seu lado, cada vez mais rápidos e mais fortes. Enquanto a câmara segue em *travelling* os ginetes, novos instrumentos — até abarcar a totalidade da orquestra — se irão juntando ao rítmico *ostinato,* conferindo uma nova dimensão às imagens da tela.

Assim se inicia uma das seqüências mais famosas de toda a história do cinema, a da batalha sobre o gelo do filme *Alexandr Nevski,* de Sergei Mikhailovitch Eisenstein, e serão poucos os cinéfilos que não associem imediatamente as imagens que acabamos de descrever com a música que as acompanha, escrita por Sergei Prokofief. Este mestre russo foi um dos muitos músicos que compreenderam a enorme importância do meio cinematográfico e lhe dedicaram algumas das suas melhores partituras. Britten, Chostakovitch, Walton, Auric, Copland e Vaughan Williams são alguns destes nomes. Não nos deve, pois, surpreender que a vários destes grandes talentos musicais se devam algumas das melhores fusões de imagem e som conseguidas pelo cinema.

Relações entre os autores clássicos e os estúdios:
A música de cinema é um gênero híbrido, participa da mistura técnica de duas manifestações artísticas diferentes, a criação musical *strictu sensu* e a cinematográfica.

Para o compositor sinfônico, sentir que sua capacidade criativa é regulada, quantitativa e (muitas vezes) qualitativamente, por um guião e pelos movimentos de uma câmara pode chegar a constituir uma ofensa. Por outro lado, do ponto de vista do melômano, a música de filmes erige-se como um estranho *tertium genus* de difícil referência: o «clássico» pode chegar a desprezá-la pelos traços populares ou pela sua ausência de «profundidade» ou «seriedade» em comparação com o sinfonismo ou a música de câmara em estado puro; por sua vez, o seguidor do *pop* não se sente identificado com um produto que emprega recursos da grande orquestra ou a sintaxe «técnica» da «outra música».

Todas estas considerações dificultaram a colaboração entre os autores chamados «sérios» e o cinema, embora — é justo reconhecê-lo — o meio fílmico tenha significado, em não poucas ocasiões, uma digna «saída» econômica para músicos cuja carreira apontava em outra direção. É igualmente verdade que importantes criadores (Herrmann, Rózsa, Chostakovitch, Walton) sentiram uma atração natural pelo meio cinematográfico. «Reconheço que o cinema é muito sugestivo para um compositor, adoro, entusiasma-me fazer música de cinema» — afirma o compositor «sério» espanhol Carmelo Bernaola, embora acrescentando que «preferiria selecionar mais»... Não se deve, por outro lado, esquecer a particular experiência que para um criador significa escrever sua música, gravá-la e dá-la a conhecer num prazo temporal breve, se se comparar com o circuito habitual das salas de concertos e da discografia.

Acresce que os estúdios — e muitas vezes os produtores ou realizadores — nem sempre mantiveram uma atitude de respeito para com os autores clássicos. Nos anos 30, nos Estados Unidos, período e lugar que se podem situar como ponto de partida da grande irradiação da música de filmes, os compositores eram «contratados» pelos grandes estúdios em regime de exclusividade e, amiúde, em condições de escravidão, tal como explicaram em escritos diversos Christopher Palmer e Tony Thomas. Assim, Alfred Newman era o compositor oficial da 20th Century Fox, do mesmo modo que Miklós Rózsa era o artista *per se* da Metro Goldwyn Mayer (juntamente com David Raksin, Bronislaw Kaper e John Green) ou que Max Steiner e Erich Wolfgang Korngold representavam a Warner Brothers. Este último, porém, o primeiro grande clássico «adotado» pelo cinema, conheceu condições de deferência que distinguem a sua situação da de outros colegas. Nem a Universal nem a United Artists morreram de

Cinemathèque Française/Arquivo Salvat

Uma das partituras mais prestigiosas na história do cinema é a cantata Alexandr Nevski, *de Sergei Prokofief, escrita para o filme homônimo de Eisenstein, de que à direita se reproduz uma cena.*

amores por Tiomkin e a Metro não tratou com especial decoro Franz Waxman.

A situação foi perfeitamente descrita, do ponto de vista financeiro, pelo compositor Elmer Bernstein em *Os Compositores de Cinema contra os Estúdios*. Ainda nos nossos dias, a ignorância musical dos executivos das grandes firmas pode originar episódios tão patéticos como o do produtor americano que, depois de ter visto *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti, exigia a contratação imediata de Gustav Mahler para a música do seu próximo filme. Talvez nenhum clássico embarcado na aventura do cinema tenha vivido experiências paralelas às de George Auric nos seus trabalhos para Jean Cocteau, que mudava a ordem das seqüências sonoras para as reagrupar segundo seu critério pessoal; assim, o prelúdio, ou abertura, podia passar a fechar o filme ou uma seção lírica era associada a uma seqüência de violência: em alguns casos, os «caprichos» de Cocteau demonstraram ser um bom exemplo de sonorização por contraste, mas em outros limitaram-se a destroçar o efeito do filme e a reputação do compositor.

A URSS: «um poderoso couraçado»

Poucas cinematografias favoreceram tanto a colaboração entre compositores e cineastas como a soviética; nela deu-se uma fusão de talentos que já é histórica: a colaboração entre Sergei Eisenstein e Sergei Prokofief. Eisenstein, motivado pela divertida e pungente partitura de Prokofief em *O Tenente Kijé*, de Feinzimmer (1933), reclamou-o para a filmagem de *Alexandr Nevski* (1938) e convidou-o, caso raríssimo na história do meio, para compor a música *antes* da rodagem do filme, a fim de adaptar as imagens ao ritmo marcado pelos pentagramas. A posterior cooperação entre realizador e músico, a trilogia sobre *Ivan o Terrível*, ficaria truncada devido a Eisenstein não ter podido terminar *As Batalhas de Ivan;* felizmente, graças a essa antecipação temporária que o autor do *Potemkin* conferia ao seu músico, conhecemos quase toda a partitura escrita por Prokofief para as três partes da série, partitura que, em alguns momentos, supera as realizações sonoras alcançadas em *Nevski*.

É menos conhecida a colaboração entre Grigori Kozintsef e Dmitri Chostakovitch. É de admirar neste caso o sentido de alfa e ômega de tal associação artística: Chostakovitch chegou ao cinema em 1929, pela mão de Kozintsef, quando este lhe pediu um fundo musical para *A Nova Babilônia*, e a sua última composição para a tela foi *O Rei Lear*, também de Kozintsef, obra de 1970. Sua dilatada colaboração, que contempla filmes como a trilogia de *Máximo Gorki, Pirogof* ou *Hamlet* — especialmente este filme, cuja trilha sonora é uma das maiores composições do músico —, não impediu a intervenção de Chostakovitch em outras produções, num total de trinta e quatro películas. A versatilidade do compositor ante as variadas encomendas que recebeu foi proverbial, pois parece ter visto com clarividência quais eram os filmes «inapresentáveis» e quais as obras-primas, e assim seu «estro» brilhou nos melhores filmes e mostrou-se barato e até vulgar nos piores.

Nomes menos relevantes da música «séria» soviética prestaram, igualmente, seus serviços ao cinema. É o caso de Kabalevski, Krehnnikof ou Katchaturian, ou do pioneiro deste tipo de colaboração, Mikhail Ippolitof-Ivanof, autor das partituras orquestrais que acompanhavam a projeção dos filmes mudos *Stepan Razine* (1908), *O Mercador Kalachnikof* (1909) ou *O Volga* e *Sibéria* (1914).

Perspectiva por nações: «a batalha de Inglaterra»

Se tivéssemos de estabelecer um *ranking* de dedicação dos autores clássicos ao cinema, concebido por nações, a Inglaterra ocuparia o primeiro lugar da classificação. A lista de criadores, realmente extensa, inicia-se em datas muito recuadas. Já em 1934, Alexander Korda e H. G. Wells interessaram-se por Arthur Bliss para a trilha sonora de *Things to come*, obra intermédia entre a prosperidade futura e o apocalipse bélico: a «Marcha», uma das peças do filme, tornou-se justamente famosa nas salas de concertos. Em 1946, Bliss completou outra composição para o filme de Thorold Dickinson *Men of Two Worlds*, onde incluía um singular concerto de piano e orquestra, *«Baraza»*, que o compositor negro do filme interpretava como uma síntese dos «dois mundos» do título, o europeu e o africano. Foi também Korda quem, em 1935, contratou Arthur Benjamin como músico «oficial» da sua produtora; um ano antes, Benjamin criara uma eficaz trilha para a primeira versão realizada por Hitchcock de *The Man Who Knew too Much*, musicada novamente, vinte e três anos depois, por Bernard Herrmann. Das duas contribuições de Constant Lambert para a tela, *Merchant Seaman* (1940) e *Anna Karenina* (1947), a segunda, escrita para o filme de Julien Duvivier, constitui um modelo no gênero. Outro caso de curta atividade, mas de substância suficiente para incluir o autor nesta seção, é o de John Ireland com a partitura de 1946 para *The Overlanders*. Maior aplicação foi a de Arnold Bax, autor das músicas de *Malta G. C.* (1942), *Journey into History* (1952) e *Oliver Twist*, o filme de David Lean, de 1948. Elizabeth Luytens contabiliza dez partituras em duas décadas de trabalho para o cinema, desde *A String of Beads*, de 1947, até *The Terrornauts*, de 1967, passando por *El Dorado*, de 1951, filme de John Alderson, e *World without End*, de 1953, seguramente seu melhor trabalho. Não menos ampla é a contribuição de Alan Rawsthorne, que se estreou em 1945 em *Burma Victory;* costuma ser considerada como mais significativa sua obra *Waters of Time*, de 1951, escrita para o documentário de Basil Wright sobre o Tâmisa. Sem dúvida, o mais ilustre dos clássicos ingleses dedicados à cinematografia é Ralph Vaughan Williams, que escreveu oito produções em apenas sete anos, desde 1941 até 1948. A lista começa com *The Invaders* e termina com *Scott of the Antarctic*, base temática da sua posterior 7.ª Sinfonia, «Antártica».

O mais importante compositor britânico durante o segundo terço do século XX, Benjamin Britten, deu imensa colaboração ao cinema nos anos anteriores à Segunda Guerra Mundial: *Coalface* (1935), *Night Mail* (1936), *Love from a Stranger* (1937) e *Village Harvest* (1938) são os títulos mais importantes desta fase. Após a conflagração, Britten abandonou todo o contato com o cinema e só se pode registrar nesta seção o *Guia de Orquestra para Jovens*, que foi concebido para um filme ilustrativo das características dos diversos instrumentos musicais.

Mas é em William Walton que encontramos o autor britânico mais perto da especialização neste campo. Desde 1935 até 1983, ano em que faleceu, são quinze os filmes que sonorizou. Sua carreira no cinema começou com *Escape me never*, de Paul Czinner, cujo bailado é justamente famoso — acidentalmente, dez anos mais tarde será Korngold a musicar um *remake* deste filme. Também com Czinner, Walton trabalhou em *As You Like It* (1936), *Dreaming Lips* e *A Stolen Life* (1939). Cinco filmes «de guerra» figuram na sua bagagem, sendo o mais conhecido *A Batalha de Inglaterra*, de Michael Anderson. Mas o eixo da sua atividade foi sua colaboração com Laurence Olivier; para ele escreveu a música da sua grande trilogia shakespeariana — *Henrique V* (1945), *Hamlet* (1948) e *Ricardo III* (1956) — e de *As Três Irmãs* (1970), segundo a obra de Tchekof.

Em datas mais recentes há que situar Malcolm Arnold, cujo elevado número de trabalhos para o cinema, mais de quarenta e cinco, o converte quase num especialista da trilha sonora e só em segundo plano em autor «clássico». Sua partitura mais célebre para a tela é *A Ponte do Rio Kwai*, o filme de David Lean, de 1957, embora a celebérrima marcha assobiada pelo coronel Bogey não pertença a Arnold, mas sim ao conhecido autor inglês de marchas Kenneth Alford, «pai» de outra famosa peça militar, a marcha «A Voz das Armas», inserida na trilha sonora — com música de Maurice Jarre — de outro famoso filme de Lean, *Lawrence da Arábia*. *Hobson's Choice* (1954), *Trapeze* (1956), *The Inn of the Sixth Happiness* (1958), *The Roots of Heaven* (1958), *Nine Hours to Rama* (1963) e a música para o último filme de Anthony Mann, *The Heroes of Telemark* (1965), avultam como os principais trabalhos de Arnold. Humphrey Searley, autor de cinco partituras cinematográficas, conseguiu uma peça de particular interesse em *Para além de Mombaça* (1957). Richard Rodney Bennett é outro caso de insólita dedicação à sétima arte: trinta filmes preenchem uma carreira iniciada em 1956 com *The Angry Hills*, em que os marcos mais importantes são *The Man Inside* (1958), *Satan never Sleeps* (1962), os filmes de Schlesinger *Billy Liar* (1963) e *Far from the Madding Crowd* (1967), *Secret Ceremony* (1968), de Losey, *Nicholas and Alexandra* (1971), de

BBC Hulton Picture Library

Na Grã-Bretanha, o cinema procurou com freqüência a colaboração de prestigiosos compositores. É o caso, entre muitos outros, de Ralph V. Williams (em cima) e de Arthur Bliss (embaixo, à direita), autores de autênticas partituras de referência para a história do cinema universal. Num processo inverso e em outros países, produções de fama contribuíram, com sua difusão, para a divulgação maciça de obras já existentes.

Schaffner, *Lady Caroline Lamb* (1972), de Robert Bolt, e os dois filmes de Sidney Lumet, *Murder on the Orient Express* (1974) e *Equus* (1977).

França: «entreato»

Como no caso britânico, a França é um dos primeiros pontos geográficos onde a cinematografia conquistou para sua causa famosos compositores sinfônicos. Não é supérfluo recordar a contribuição — logo das primeiras — de Camille Saint-Saëns, que, já idoso, escreveu uma música de acompanhamento para o filme, de 1907, *O Assassínio do Duque de Guise*. Também não pode pôr-se de lado o emprego da música de Satie em *Entr'acte*, de 1926, nem o uso de uma partitura de Darius Milhaud para *The Beloved Vagabond* (1916). Se Saint-Saëns se conformava, no começo do século, em escrever para um conjunto de cordas, piano e harmônio, Arthur Honegger reclamou, para sua composição de 1926 para o *Napoléon*, de Abel Gance, toda uma orquestra sinfônica. Honegger desenvolveu uma espaçada mas frutuosa colaboração com o cinema, iniciada em 1922 com *La roue*, o filme pioneiro de Gance. *Fait divers* (1924), *Pacific 231* (1931), *Les misérables* (1934) e *Mayerling* (1937) integram sua carreira, que concluiu, em 1954, com *Joana d'Arc na Fogueira*, e em que o citado *Napoléon* e *Pygmalion* marcam os mais altos níveis de qualidade. Milhaud, já se disse, chegou antes ao cinema e colaborou com os estúdios esporadicamente. *L'inhumaine*, de 1925, *Actualities*, de 1928, *L'hippocampe*, de 1934, e *Madame Bovary*, do mesmo ano, são suas principais contribuições, embora ainda devesse produzir duas notáveis partituras, *Bel Ami*, de 1947, e *Dreams that Money Can Buy*, de 1948. Anotemos, ainda, o nome de Jacques Ibert: *Um Chapéu de Palha de Itália* (1927), *Les cinq gentlemen maudits* (1930), *D. Quixote* (1934) e *Golgotha* (1937) centram sua produção, sem esquecer a presença de música sua no *Macbeth*, de Orson Welles (1948).

Marsell Collection

Dois nomes gauleses mostram uma especial afinidade com o cinema. Um deles é Maurice Jaubert, que, pela relevância das suas composições para o meio, deve ser considerado como «adotado» — caso semelhante aos de Rózsa ou Herrmann; Jaubert escreveu partituras admiráveis para *Pays du Scalp*, de 1929, *Le quatorze juillet* e *L'affaire est dans le sac*, ambas de 1932, tornando-se o músico preferido de Jean Vigo, para quem escreveu *Zéro de conduite* (1933) e *L'atalante* (1934). A década de 30 será áurea para Jaubert: *Le dernier milliardaire* (1934), *Easter Island* (1934), *Un carnet de bal*, *Drôle de drame*, *Les maisons de la misère*, *Le quai des brumes* e *We Live in Two Worlds* (todas de 1937), para encerrar sua magistral trajetória em 1939 com *La fin du jour* e *Le jour se lève*. Jaubert foi o primeiro artista que se negou a ser simplesmente comparsa da ação para fazer que sua música fosse motor e condicionante da história. Na década de 70, François Truffaut rendeu-lhe uma inesperada homenagem ao recuperar várias das suas partituras para as incluir nos seus filmes, especialmente em *L'histoire d'Adèle H.*

Outro grande protagonista «clássico» do cinema francês é George Auric, membro no seu tempo — tal como Honegger ou Milhaud — do Grupo dos Seis, cujo inspirador intelectual foi o inefável Cocteau. Precisamente com ele entrou Auric no mundo do cinema, ao compor a partitura para *Le sang d'un poète* (1930). No ano seguinte virá *À nous la liberté;* em 1938, *Entrée des artistes;* e, em 1944, *L'eternel retour*. Desde então até 1961, sua atividade será incessante e contínua; essa prodigalidade implicará o desvio para uma certa rotina. Auric terminará sua carreira fílmica em 1969, com um inventário superior a cinquenta filmes, sobressaindo *La belle et la bête* (1946), *Queen of Spades* (1948), *Orfeu* (1949), *Moulin Rouge* (1953), *Lola Montes* (1956), *Rififi* (1956), *Bonjour, tristesse* (1958), *O Testamento de Orfeu* (1960) e *Thérèse et Isabelle* (1968).

Nos últimos anos, o cinema não tentou excesivamente os mais jovens «clássicos» franceses. Incluiremos aqui Serge Baudo, autor de uma sugestiva composição para o filme de Jacques Cousteau *O Mundo do Silêncio*.

Espanha: sem «jardim das delícias»

Saltando para Espanha, podemos verificar que o cinema do pós-guerra procurou a colaboração de certos autores clássicos, como Miguel Asins Arbó, mas sem especial entusiasmo. Desde a década de 60, três importantes músicos «sérios» prestaram uma cooperação assídua ao cinema espanhol: Antón García Abril, Luis de Pablo e Carmelo Bernaola. García Abril partilha com Bernaola a pouca sorte de não ter podido escolher senão com terríveis limitações, o que o levou a musicar filmes de terceira e quarta categorias. A série televisiva *Fortunata e Jacinta* permitiu-lhe criar, dentro de um quadro digno, uma partitura com fundos musicais de enorme eficácia.

É muito diferente o caso de Luis de Pablo, colaborador habitual do produtor Elías Querejeta. De Pablo foi o músico de quase todo o cinema de Saura, a partir de *A Caça*. Embora Carlos Saura seja, em regra partidário de incluir nas suas trilhas sonoras uma canção de êxito como «criação de atmosfera» (é o caso de *«The Incredible Miss Perryman»*, de Los Canarios, em *Peppermint frappé*, ou da cançãozinha de Jeanette em *Cría cuervos*) Luis de Pablo trabalhou com este cineasta na maior parte da sua filmografia: *Peppermint*, *La madriguera*, *El jardín de las delicias* e *Ana e os Lobos* ilustram este trabalho. Aliás, em *El jardín*, num gesto recalcitrante

o próprio Luis de Pablo aparecia como organista que se põe a tocar o «*Himno de Riego*» durante a primeira comunhão do protagonista. Também foi este o músico «habitual» de Antonio Eceiza, para quem montou as trilhas de *El próximo otoño* (1963), *De cuerpo presente* (1965) e *Último encuentro* (1966); musicou igualmente o primeiro filme de Angelino Fons, *La busca*. Contudo, seu melhor produto no campo cinematográfico continua sendo o excelente filme *O Espírito da Colmeia* (1974), de Víctor Erice, para o qual criou um fundo sonoro tão mágico como simples.

Carmelo Bernaola apresenta um problema semelhante ao de García Abril: a prodigalidade fílmica a que se viu obrigado.

A sua contribuição é quantitativamente enorme e amiúde prejudicada pela incompetência dos filmes acompanhantes. É colaborador muito freqüente de Pedro Olea, desde *Días de viejo color* (1967), para o qual escreveu duas partituras muito interessantes, a «herrmanniana» de *La casa sin fronteras* e o evocativo fundo galdosiano de *Tormento*, e também de Basilio Martín Patino (*Nueve cartas a Berta*, em 1965, e *Del amor y otras soledades*, em 1969). Outros títulos relevantes na sua carreira para o cinema são *Urtaín* e *Juguetes rotos* (ambos de Summers), *Las salvajes de Puente San Gil* (de Antoni Ribas), *Smashing up!* (também com o título de *Si volvemos a vernos*, de Francisco Regueiro), *El hueso* (de Jiménez Rico), *Toccata y fuga de Lolita* (de Drove) e os primeiros filmes de Roberto Bodegas, *La adúltera*, *Españolas en París* e *Los nuevos españoles*, bem como *Flor de otoño*, em que se dá seu reencontro com Olea. É pena que um músico do seu talento não tenha podido selecionar trabalho com melhor critério e sua assinatura esteja também associada a «obras» como *Sexi Cat* ou *El jorobado de la Morgue*. Finalmente, indiquemos uma intervenção isolada, a partitura escrita pelo compositor catalão Xavier Montsalvatge para *Mi profesora particular*, de Jaime Camino, e as duas colaborações de Manuel Valls com o realizador Antoni Ribas nos seus dois filmes históricos «barcelonenses»: *La ciutat cremada* e *Victòria*; esta última partitura é especialmente complexa, tendo sido elaborada em colaboração com Antoni Ros Marbà.

Arquivo Salvat

Arthur Honegger contribuiu para a música de cinema durante quase trinta anos, sendo recordado, sobretudo, pelas partituras dos filmes de Abel Gance Pygmalion *e* Napoléon. *Em cima: uma cena deste filme.*

Embaixo: um momento de El jardín de las delicias, *filme de Carlos Saura, com música de Luis de Pablo. A colaboração de importantes compositores é freqüente no cinema espanhol de qualidade.*

R. Vinyoli

A música na cinematografia portuguesa

Não se pode dizer que o cinema português tenha aderido tarde ao sonoro e haja, nesses princípios, descurado a qualidade musical dos filmes. Na verdade, logo em 1931 aparece a primeira longa metragem de ficção, *A Severa* (Leitão de Barros), com uma partitura de fundo confiada a um dos principais compositores da época, Frederico de Freitas (1902-1980), cuja veia melódica facilmente se podia revestir de cariz popular, como o atestam outras produções em geral abaixo do seu valor: *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935, Leitão de Barros), *O Trevo de Quatro Folhas* (1936, Chianca de Garcia), *A Varanda dos Rouxinóis* (1939, Leitão de Barros), *O Pátio das Cantigas* (1941, Francisco Ribeiro) e *Fado* (1947, Perdigão Queiroga). Um grande compositor, Luís de Freitas Branco (1890-1955), também não se deslustrou em dar sua contribuição à nova era cinematográfica, compondo a música, em 1934, para a versão sonora de um marco da filmografia portuguesa: o documentário *Douro, Faina Fluvial* (1931, Manoel de Oliveira), contribuição que continuou em *Gado Bravo* (1934, António Lopes Ribeiro) e em *Frei Luís de Sousa* (1950, A. L. Ribeiro). Um discípulo dele, Joly Braga Santos (n. 1924), tem sido, sem prejuízo das suas seis sinfonias, óperas,

Arquivo Alfa

Cartaz do filme A Severa, *dirigido por Leitão de Barros.*

cantatas, etc., um dos principais autores portugueses de música para cinema: *Chaimite* (1953, Jorge Brum do Canto), *O Cerro dos Enforcados* (1954, Fernando Garcia), *O Crime da Aldeia Velha* (1964, Manuel Guimarães), *O Trigo e o Joio* (1965, Manuel Guimarães), *A Cruz de Ferro* (1968, Brum do Canto) e *Cântico Final* (1975, Guimarães). Ligado também a Luís de Freitas Branco, João Paes (n. 1928), seu sobrinho, passou, a partir de 1974, a ser colaborador certo de Manoel de Oliveira: *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1974), *Amor de Perdição* (1978), *Francisca* (1981), *O Sapato de Cetim* (1985) e o filme-ópera *Os Canibais* (1988). Outros compositores de tradição sinfônica — Venceslau Pinto (1883-1976), Ruy Coelho (1892-1986) e Jaime da Silva Filho (1908-1970) — assinaram igualmente algumas partituras de filmes: o primeiro, para *A Revolução de Maio* (1937, Lopes Ribeiro) e *O Feitiço do Império* (1940, idem); Ruy Coelho, para *Ala, Arriba!* (1942, Leitão de Barros), *Camões* (1946, idem), *Rainha Santa* (1947, Rafael Gil, Aníbal Contreiras) e *A Garça e a Serpente* (1952, Artur Duarte); o último, para *Porto de Abrigo* (1940, Adolfo Coelho), *Aniki-Bobó* (1942, Manoel de Oliveira), *Amor de Perdição* (1943, A. Lopes Ribeiro), *A Noiva do Brasil* (1945, Santos Mendes), *Sonho de Amor* (1945, Carlos Porfírio), *Um Grito na Noite* (1948, Carlos Ribeiro), *Não Há Rapazes Maus!* (1948, E. Garcia Maroto), *Eram Duzentos Irmãos* (1952, Armando Vieira Pinto), *Nazaré* (1952, Manuel Guimarães).

A outro nível, assistiu-se à freqüente participação de autores de música ligeira e de revista: Raul Portela (1889-1942) e Raul Ferrão (1890-1953), que trabalhavam muitas vezes juntos, foram responsáveis por êxitos como *A Canção de Lisboa* (1933, Cottinelli Telmo), *Maria Papoila* (1937, Leitão de Barros) e *Aldeia da Roupa Branca* (1938, Chianca de Garcia); Fernando de Carvalho (1913-1967) compôs música para cinco filmes, entre os quais, com Raul Portela, *O Pai Tirano* (1941, A. Lopes Ribeiro), e com Jaime Mendes, *A Costureirinha da Sé* (1958, Manuel Guimarães), para citar os mais populares; Afonso Correa Leite (n. 1906) tem quatro filmes no seu ativo, dos quais *Bocage* (1936, Leitão de Barros); João Nobre (n. 1911) figura em nove, só ou em parceria. O mais prolífico de todos foi, porém, Jaime Mendes (n. 1903), que deu o seu nome à música de trinta e oito filmes de vários realizadores, como Brum do Canto, Artur Duarte, Armando Miranda, Henrique Campos, etc., sem contar a colaboração dispersa por muitos outros filmes.

Ultimamente, o cinema em Portugal, que tem recorrido ao aproveitamento de gravações de autores estrangeiros consagrados, rendeu-se, como aconteceu em outros países, aos chamados «cançoneteiros», cuja participação, além de mais barata, por consistir em números de menor extensão e não exigir grandes meios, é, também, mais rendosa, pela possibilidade de exploração comercial, em disco, de canções soltas. Também se procurou tirar partido das virtualidades da guitarra de Carlos Paredes (n. 1930), em filmes como *Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida* (1963 e 1966, Paulo Rocha) e, em colaboração, *Lisboa* (1979, Fernando Lopes), *Maria* (1979, João Mário Grilo) e *Terra Nova, Mar Velho* (1983, Francisco Manso). Isso tudo não impediu, todavia, que se registrasse entrementes a intervenção de músicos de formação completa, alguns até de vanguarda. Desses, haverá que citar António Vitorino de Almeida (n. 1940) não só num filme de sua própria autoria, *A Culpa* (1980), mas ainda em *O Cerco* (1970, António de Cunha Telles), *Lotação Esgotada* (1972, Manuel Guimarães), *O Príncipe da Sabedoria* (1975, António de Macedo) e o longo documentário *O Nosso Futebol* (1985, Ricardo Costa); Jorge Peixinho (n. 1940), em *Brandos Costumes* (1974, Alberto Seixas Santos) e *Almada, Um Nome de Guerra* (1977, José Ernesto de Sousa); Paulo Brandão (n. 1950), já com uma assinalável filmografia, nomeadamente *Passagem ou a Meio Caminho* (1980, Jorge Silva Melo), *Dina e Django* (1981, Solveig Nordlung), *A Ilha dos Amores* (1982, Paulo Rocha) e *Saudades para Dona Genciana* (1984, Eduardo Geada). Filipe de Sousa (n. 1927), Armando Santiago (n. 1932) e Constança Capdeville (n. 1937) sentiram, também, a atração do cinema, respectivamente em *A Ribeira da Saudade* (1961, João Mendes), *Dom Roberto* (1962, J. Ernesto de Sousa) e *Cerromaior* (1980, Luís Filipe Rocha).

Estados Unidos: «a herdeira»

Nos Estados Unidos foi figura pioneira George Antheil, autor, em 1924, da trilha sonora de *Ballet Mecânico,* filme realizado na Alemanha. Já nos Estados Unidos, Antheil manteve uma colaboração descontínua com o cinema, que chegaria até 1957. À sua criatividade devem-se as partituras de *The Buccaneer* (1938), *Sirocco* (1951) e *Orgulho e Paixão* (1957). A personalidade do couto sinfônico mais vezes associada ao cinema foi Aaron Copland. Várias vezes nomeado para o Óscar (*Of Mice and Men,* de Lewis Milestone, 1939; *Our Town,* de Sam Wood, 1941; *The North Star,* também de Milestone, 1943), obteve-o finalmente, em 1949, pelo seu trabalho para *The Heiress, (A Herdeira),* de William Wyler. Data desse mesmo ano outra importante contribuição, *The Red Ponny*. Posteriormente, perseguido pela Comissão de Atividades Antiamericanas do senador McCarthy, abandonou quase totalmente o cinema; apenas *Something Wild,* de 1961, quebra sua posição de distanciamento.

Embora só tenha escrito uma partitura para a tela, a de *On the Waterfront,* de Elia Kazan, ela basta para citar aqui o nome de Leonard Bernstein.

Grécia escreve-se com «Z»

A Grécia teve um eminente ativista fílmico-musical na figura de Mikis Theodorakis, o vigoroso criador de *Zorba, o Grego* (1964, Michel Cacoyannis) e dramático ambientador de *Z,* de Costa Gavras. Theodorakis foi descoberto para o cinema em *Le couteau dans la plaie,* de Anatole Litvak. *Fedra* e *Electra* (1962 e 1963) assinalam sua colaboração musical para o tratamento da tragédia helênica, embora seu temperamento histriônico tenha alcançado momentos de singular força expressiva em *Actas de Marusia,* do chileno Miguel Littin. ■

Capítulo 37

O compositor e seu orquestrador

Em sentido estrito, os processos de «composição» e «orquestração» são indivisíveis. Um compositor concebe uma obra para orquestra como uma entidade individual e autônoma; não a imagina originalmente escrita para piano ou para qualquer outro meio não especificado, mas sim escreve-a para orquestra. O compositor inglês Ralph Vaughan Williams ficou tão deprimido depois de ouvir sua *Sinfonia Pastoral* pela primeira vez que pediu ao seu amigo Gustav Holst que o ajudasse a resolver os problemas. Holst recusou-se a fazê-lo, defendendo que a técnica orquestral de Vaughan Williams era tão pessoal que qualquer que pusesse as mãos nela, independentemente da sua capacidade técnica ou do seu grau de afinidade com o autor, introduziria elementos estranhos.

Naturalmente, Holst tinha razão; mas ele e Vaughan Williams dedicavam-se à música como arte. No campo da música de cinema não se pode aplicar esta teoria. Num filme, a música obedece a critérios diferentes e entram em jogo outros fatores. A música é apenas mais um entre inúmeros elementos, cada um dos quais tem seu preço e requer seu tempo. Vamos ocupar-nos, antes do mais, do fator tempo. Um compositor não pode começar a trabalhar na partitura definitiva para um filme antes das últimas fases da produção do mesmo. A música, o diálogo e os efeitos sonoros, que devem ser misturados ou «dublados» juntos, ocupam o último lugar no processo. Logo que a música tenha sido gravada, pode começar a dublagem. O final vislumbra-se próximo. Neste momento, a companhia produtora estará com toda a certeza impaciente por ter o filme pronto, para começar a recuperar com rapidez o dinheiro investido. Isto significa que, em regra, se atribui o mínimo tempo possível (e por vezes ainda menos do que isso) ao acompanhamento musical e à sua mistura com os diálogos e os efeitos sonoros. Um filme costuma durar aproximadamente uma hora e meia e contém entre trinta e cinqüenta minutos de música, que tem de ser criada, escrita, arranjada para orquestra e copiada para todos os instrumentos em poucas semanas. Só a concepção da música (não apenas os temas, mas também as mil formas com que estes devem ser utilizados para que funcionem como entidades dramáticas) é, em si mesma, uma tarefa formidável para ser feita num tão curto espaço de tempo. Os compositores queixam-se com freqüência de que dispõem de pouco tempo para fazer seu trabalho, mas poderíamos mencionar nomes dos mais notáveis que, mesmo quando se

Embaixo: seqüência de Uma História Imortal *(1967), filme de Orson Welles, em que este também interveio como ator. À esquerda vê-se a trilha sonora que acompanha cada imagem.*

Na cena reproduzida embaixo: uma típica sessão de gravação de música para um filme; neste caso, a de Sea Hawk, *sob a direção do autor da partitura, Erich Korngold.*

Vendrell

Romaguera

lhes concede mais de um ano para completarem a música de um filme, deixam a tarefa para as duas ou três últimas frenéticas semanas anteriores à data de gravação prevista. Porém, a qualidade da música criada nestas condições costuma não sofrer muito, já que os compositores de música de cinema estão tão habituados a trabalhar sob pressão que acabam por precisar dela para dar vida às suas idéias criativas.

O processo de composição inicial é, como é evidente, exclusivamente mental e produto do trabalho pessoal do compositor. Depois vem a tarefa mecânica de transferir estas idéias para o papel em termos de notas escritas. Ao contrário do que muitos pensam, em especial os que trabalham para as companhias produtoras de filmes, a música não surge por artes de magia, pois tem de ser traduzida no papel até à última nota, e quando intervém a orquestra completa (o que significa nada menos de quarenta partes ou vozes diferentes) implica um trabalho de proporções hercúleas. Quanto mais rápida e estridente for a música, maior será o número de notas que exigirá, e é aqui que o compositor se vê perante um autêntico problema; mas é também precisamente aqui que pode recorrer a uma ajuda externa, que não significará qualquer detrimento para a individualidade do seu pensamento musical. É nesta fase que entra o orquestrador.

Quem são os orquestradores?

Provavelmente, não são muitos os que andam pela vida com o definitivo propósito de se converterem em orquestradores profissionais. Alguns são compositores mais ou menos no ativo; outros são ex-intérpretes, que podem ter certos conhecimentos de tipo acadêmico ou adquiridos em virtude de conhecerem a música por dentro; no tocante aos arranjos no campo do *jazz* e da música popular, não há outra forma de aperfeiçoamento do que a descrita em último lugar, já que dispor de partituras deste tipo de música para estudo não é fácil. Muitos dos melhores orquestradores-arranjadores de Hollywood não eram compositores de pronunciada personalidade ou habilidade e eles próprios reconheceram que o seu talento se realizaria melhor e mais cabalmente se fosse posto ao serviço de outros. É o caso de homens como Conrad Salinger, John Green, Leo Shuken, Paul Marquardt ou Robert Franklyn. A atitude mental é importante; um compositor que se dedica a orquestrar só porque falhou como autor da sua própria música não está em condições de ser um bom colaborador. Falando em geral, a maioria dos arranjadores precisa de possuir alguns conhecimentos, ainda que rudimentares, das tarefas próprias da composição musical, visto poder afirmar-se quase com certeza que, num dado momento da sua carreira, serão chamados a produzir música, ou sob seu próprio nome ou, o que é mais provável, em nome de outro.

A natureza e o alcance da contribuição do orquestrador dependem amplamente de dois fatores: o grau de competência do compositor e a quantidade de tempo disponível. Vamos dar alguns exemplos baseados na nossa própria experiência. Para nós, o maior compositor de música de filmes é Miklós Rózsa, o único sobrevivente da idade dourada de Hollywood. Tivemos a grande sorte de aprender o essencial da técnica de orquestração com ele e de o ajudar na preparação das trilhas musicais e dos álbuns de discos aproximadamente desde 1975. Seus esboços são tão completos que a única coisa que temos de fazer é seguir suas precisas instruções. O resultado é cem por cento Rózsa, puro Rózsa, sem aditamentos estranhos. E é este, naturalmente, o objetivo da tarefa. Rózsa estuda sempre depois, com muito cuidado, as nossas partituras antes de as enviar para o copista e quando lê pela primeira vez sua própria música já totalmente orquestrada, em geral faz um certo número de correções (é um revisor inveterado). Por vezes, libertamo-lo de tarefas que têm pouco a ver com o essencial da partitura: em *Fedora,* por exemplo, tivemos de arranjar para orquestra completa o fragmento de uma valsa vienense e em *Providence* tivemos de pôr algumas cordas como acompanhamento da nostálgica e pequena *Valse crépusculaire,* escrita para piano só. Mas, no que tem a ver com a substância dramática, cada matiz e inflexão, por pequenos que sejam, são ditados pelo próprio Rózsa. O mesmo se pode dizer de Laurie Johnson, a quem assistimos na orquestração da música para as populares séries televisivas *Os Novos Vingadores* e *Os Profissionais.*

Relações entre o compositor e o orquestrador

Prokofief compôs todas suas páginas orquestrais precisamente desta maneira: sua vasta produção — bailados, óperas, sinfonias, poemas sinfônicos e partituras cinematográficas — teria sido impossível de alcançar com outros métodos. Benjamin Britten delegava com freqüência as partes «não criativas» do processo de composição de uma obra nos assistentes, preferindo guardar suas energias para a real *composição* da sua música, aspecto em que obviamente ninguém a não ser ele próprio podia participar. Em resumo: ne-

O húngaro Miklós Rózsa é um dos mais fecundos e famosos compositores de música de cinema, no qual obteve três vezes o galardão concedido pela Academia de Artes e Ciências de Hollywood. A fotografia apresentada embaixo foi tirada em Roma, em 1951, quando trabalhava na partitura da versão de Quo Vadis?, que Mervyn Le Roy filmou nesse ano.

Vendrell

John Williams, que se distinguiu pela sua música para filmes com efeitos especiais, como Star Wars *ou* Superman, *aparece em cima a cumprimentar o E.T., quando gravava a música do filme assim intitulado.*

Em cima, à direita: uma cena de A Amante do Tenente Francês, *filme protagonizado por Meryl Streep, cuja magnífica música constitui para Carl Davis, seu autor, uma singular experiência de orquestração.*

nhum destes compositores — e aos seus nomes poderíamos acrescentar os de Jerry Goldsmith e John Williams — esperava dos seus assistentes que fizessem mais do que seguir suas ordens.

Elmer Bernstein, em contrapartida, tende a favorecer uma relação mais criativa, segundo o velho adágio que diz que duas cabeças pensam melhor do que uma. Trabalhamos em alguns dos filmes musicados por ele (incluindo *Zulu Dawn, Heavy Metal, Genocide* e *Five Days in Summer*); em cada caso, foi muito preciso no que se referia a certas cenas ou partes delas, que cuidava e arranjava como se se tratasse de partituras completas. Esta meticulosidade era maior nas cenas que requeriam um acompanhamento de textura musical pouco densa. Em compensação, compunha com freqüência em abstrato, sem ter de modo algum uma idéia clara do colorido orquestral desejado ou de outros fatores (este era o processo habitual de Dmitri Tiomkin, como tivemos oportunidade de comprovar quando trabalhamos em alguns dos seus esboços para regravações de álbuns e outras tarefas relacionadas com sua música), e então consultava-nos sobre a forma mais eficaz de orquestrar o que estava escrevendo.

Tivemos a mesma experiência durante o nosso trabalho com Carl Davis na sua maravilhosa música para *A Amante do Tenente Francês* e na série de televisão *Oppenheimer*, uma dramatização da vida e carreira do pai da bomba H. Em cada caso, o compositor e nós começávamos por estabelecer um esboço específico, a que depois nos mantínhamos fiéis até ao final do trabalho. *A Amante do Tenente Francês* requeria um comentário sonoro calidamente íntimo e expressivo; mas orquestrá-lo para um quarteto de cordas ou simplesmente para uns quantos instrumentos não teria sido eficaz, dada a forma em que a música era necessária para ampliar e aprofundar as perspectivas emocionais. Por isso, decidimos utilizar apenas cordas; uma orquestra completa de cordas, contrabalançada por um quarteto solista e, em outros momentos, por um solo de violeta. Em *Oppenheimer* procuramos sugerir a poderosa ambição, o lento dinamismo e a tenacidade de ferro do protagonista, eliminando todas as cores quentes e suaves do acompanhamento orquestral: clarinetes, trompas, tuba, harpa, percussão «exótica», violinos e violetas. Aos instrumentos que restaram — flautas, oboés, fagotes, trombetas, trombones, timbales, violoncelos e contrabaixos — acrescentamos o colorido stravinskiano de quatro pianos. Estes esquemas pouco habituais surgiram como resultado de um mútuo intercâmbio de idéias.

Pode também suceder que um orquestrador se veja obrigado a trabalhar para um «compositor» que tenha escassos ou nulos conhecimentos de técnica musical; neste caso, é desnecessário dizer que recairá sobre ele a principal responsabilidade da partitura, embora isto possa não estar bem refletido na natureza do prestígio da sua obra, se bem que o nosso ponto de vista seja o de que o prestígio de uma orquestração depende de se o orquestrador-arranjador teve, para mais, uma contribuição criativa. Tal sucede, por exemplo, nos filmes musicais, nos quais o conteúdo musical das canções e danças que ali aparecem é produto, em noventa por cento dos casos, do trabalho do arranjador. Neste contexto, é legítimo perguntar-se onde termina o trabalho do compositor e onde começa o do arranjador. Ouvimos, com freqüência, histórias terríveis de colegas cujos «compositores» lhes assobiavam uma parte do tema pelo telefone, e esta era toda a contribuição de tal «compositor» para a partitura. E asseguram que, por cada uma destas falácias que sai à luz, há muitas mais que permanecem ignoradas. O trabalho do arranjador consiste em estar preparado para trabalhar num relativo anonimato e ver como muitos dos seus esforços aparecem como produto de outros. Se for bem pago por isso — e deve assegurar-se de que o será —, não tem motivos de

Arquivo Salvat

R. Vinyoli

O compositor norte-americano de origem austríaca Frederik Loewe conseguiu, em 1956, um grande êxito com a estréia da comédia musical My Fair Lady, *com texto de Alan Jay Lerner baseado no célebre drama* Pigmalião, *de Bernard Shaw. Nove anos mais tarde, o cineasta George Cukor levou esta obra para a tela, tarefa em que contou com André Previn, que fez os arranjos musicais correspondentes.*

queixa. Nossa própria experiência pessoal em relação a este tipo de colaborações foi, julgamos, insolitamente agradável e satisfatória. Quando Tony Banks, do grupo de *rock* Génesis, foi contratado para escrever a música do filme *Wicked Lady*, de Michael Winner, fomos chamados a colaborar com ele. Felizmente, embora carecesse de experiência, a mente de Banks era naturalmente musical e produzia temas que tinham forma e suficiente lógica para serem adaptados com facilidade a fins dramáticos. Pudemos, também, apreciar que possuía um certo instinto dramático natural. Algumas cenas foram compostas diretamente por nós, baseando-nos no todo ou em parte nesses temas dados; outras foram criadas por Banks em pessoa, do princípio ao fim, no seu sintetizador, e nós só tivemos de transcrever a música, revê-la e orquestrá-la. É certo que, nestas circunstâncias, o orquestrador invade profundamente o terreno do compositor. Isto pressupõe também da parte do orquestrador a posse de um vivo sentido dramático e um certo instinto de onde é ou não necessário e de que tipo de acompanhamento ou complemento deve proporcionar. Este último não está, teoricamente, dentro das suas competências; nem tão-pouco o está a necessidade de conhecer aspectos relativos à mecânica de escrever música contra-relógio. Mas, no complicado mundo cinematográfico, nunca ninguém levou a sério os problemas «teóricos» ou «acadêmicos», e as linhas divisórias entre áreas adjacentes de criatividade tendem a estar, em regra, mal determinadas.

Objetivos

Costumava ser habitual (e continua a sê-lo em certos meios) mostrar desprezo pelos profissionais da música de cinema (tanto compositores como orquestradores), acusando-os de fazerem música «comercial»; o diretor de um dos mais conhecidos colégios de música de Londres disse, uma vez, que ouvir música ligeira era como ouvir as pessoas usando uma linguagem deficiente. Contudo, não há nada propriamente desonroso em nenhum gênero de trabalho, sobretudo se requer uma grande competência técnica e permite praticar e melhorar nossa própria destreza. E se — como acontece na música de filmes — se preenche ainda uma necessidade prática, se se dá prazer a um grande número de pessoas e se se recebe por tudo isso uma boa remuneração, tanto melhor. Seria totalmente hipócrita fingir que o elemento mencionado em último lugar não constitui um grande incentivo. Pelo contrário, pode ser um meio válido para alcançar um fim também válido. Nosso interesse musical particular encontra-se no campo da pesquisa e da divulgação escrita de música pouco conhecida; pois bem, podemos praticar este *hobby* durante três meses com a base econômica do que ganhamos trabalhando três semanas num filme. E, é claro, a experiência prática que adquirimos — ao poder conhecer a música e a orquestra por dentro — só pode ser considerada como de grande utilidade para nossos objetivos. Atividades como a de produzir discos, que requer uma compreensão pormenorizada não só de problemas interpretativos e de execução musical, senão também de equilíbrio orquestral e qualidade de texturas, revelam-se também muito úteis. Como orquestrador, acumulam-se continuamente conhecimentos cada vez mais profundos sobre estes aspectos, e pode acalentar-se a animadora esperança de que o trabalho próprio, se levado a sério, melhorará de uma maneira sólida e constante com o correr dos anos. E assim como um compositor deve estar disposto a dar o melhor de si, mesmo que o filme para o qual foi contratado seja de pouca qualidade, também o orquestrador, por pobre que seja o material que lhe foi atribuído, nunca deve perder de vista o objetivo último da sua tarefa: a qualidade do filme em si mesmo, para cuja envergadura geral e integridade dramática a música dá uma contribuição muito mais profunda do que à primeira vista parece. □

Capítulo 38

Os «profissionais» da trilha sonora

Imaginemos uma simples seqüência cinematográfica: Gary Cooper anda pelas ruas poeirentas de um povoado do longínquo Oeste enquanto Grace Kelly se debate na dúvida, num trem prestes a partir. Será possível a «visualização» desta cena sem o acréscimo, subconsciente, do som cadenciado e distante daquele famoso *«Do not forsake, O my darlin'»*? Muito poucos espectadores de cinema poderiam evitar a associação imediata. Dmitri Tiomkin escreveu a música deste filme, *High Noon,* e Tex Ritter cantou a balada em questão, com letra escrita por Ned Washington. Embora a trilha sonora deste filme seja essencialmente monotemática, Tiomkin escreveu para ela uma música de extraordinária força dramática — por exemplo, a seqüência que precede a chegada do trem com o chefe dos pistoleiros, musicalmente intitulada «O relógio» —, mas, para o grande público, o único símbolo do filme em termos sonoros iria ser o *«Do not forsake, O my darlin'»*. Os estúdios não iriam ficar alheios a este fenômeno e, em muito poucos anos, o êxito desta balada — pretendido por Tiomkin, que convenceu Frankie Lane a gravar o tema, a fim de ajudar o desanimado produtor Stanley Kramer, após o malogro inicial do filme — iria converter-se numa arma de dois bicos.

Com efeito, primeiro nos Estados Unidos e, depois, na Europa, a palavra de ordem foi a procura de uma canção de êxito, convenientemente situada e, se possível, repetida durante a metragem, que significasse uma fonte adicional de rendimentos para a produtora, mediante sua exploração independente: pouco importava que a canção em questão se ajustasse ou não à ação e à estética do filme; os estúdios exigiam dos seus músicos peças ligeiras cantáveis, que pudessem ser entoadas pelos astros da altura. Engendrou-se assim uma dupla situação: por um lado, os compositores da velha escola e os da geração intermediária — chegados aos cinema cerca de 1950 — tiveram de ceder terreno e primazia aos chamados «cançoneteiros»; por outro, a grande orquestra e seus meios tornaram-se obsoletos, com a conseqüente redução orçamental dos estúdios quanto à parte musical.

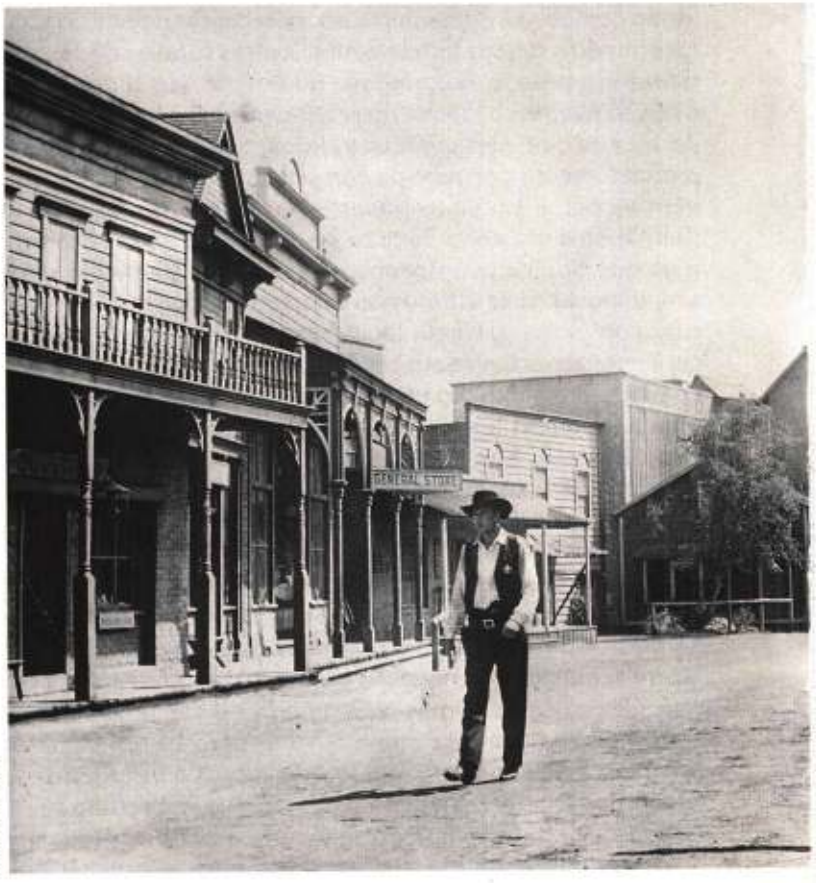
A febre do *hit* cantado chegou até aos anos 70 — Burt Bacharach foi, porventura, o último autor de canções de êxito chamado por Hollywood, ao qual ofereceria *«Raindrops keep fallin' on my head»*, em *Butch Cassidy,* e *«The look of love»*, em *Casino Royale* —, mas nesta década o pêndulo voltou a oscilar com o ressurgimento das grandes empresas cinematográficas e o subseqüente interesse de uma nova geração pelos nomes que haviam dado ao cinema as partituras dos grandes filmes do passado.

Desde o final da Segunda Guerra Mundial, as diferentes cinematografias nacionais põem em foco a figura do «profissional» da trilha sonora. O «profissional» podia provir do mundo clássico (Friedhofer, North, Jarre, Rota), ou do ligeiro (Kaper, Newman, Webb, Addison), ou mesmo do *jazz* (Rakgin, Dankworth) e até da canção popular (Lai, Bacharach), mas o cinema acaba por monopolizá-lo. Deixa de alternar a sala de concertos — no caso dos que nasceram «clássicos» — com a tela, e, progressivamente, o eixo da sua atividade criadora vem a ser o cinema.

Itália, a luta entre melodia e timbre

Durante décadas, a *movie music* latina foi regida pela figura de Nino Rota. Músico integral, de formação clássica, com composições relevantes para a sala de concertos e o teatro de ópera — *Il cappello di paglia di Firenze, La visita meravigliosa, Torquemada* — ou o bailado — *Le Molière imaginaire,* para Maurice Béjart (Paris, 1976) —, seu extremo conservantismo estético favoreceu seguramente um entendimento imediato dos postulados fílmicos vigentes na década de 40, anos de arranque da sua atividade. Sua vida (1911-1979) é um paradigma de dedicação à arte musical e, tal como Korngold, Herrmann ou Rózsa, atendeu com idêntica lucidez às suas duas áreas de expressão sonora. Rota possuiu, como muito poucos artistas, o dom da melodia: a música de *La strada* (1954), a das duas partes de *O Padrinho,* de Ford-Coppola, o «tema de Nadia», de *Rocco e Seus Irmãos,* o doce «tema de amor» de *Romeu e Julieta,* de Zefirelli, formam um conjunto de melodias felizes, de retenção imediata, devidas ao engenho deste músico.

Rota chegou ao cinema por intermédio de Renato Castellani, com *Zaza* (1944); para o mesmo realizador compôs *Sotto il sole di Roma* (1948) e *È primavera* (1950). Neste último ano, Edoardo de Filippo solicita-lhe a música de *Napoli milionaria,* partitura que será a base da última ópera de Rota, estreada em Palermo, com o mesmo título, em 1978.



Arquivo Salvat

Compositor ocasional para Luchino Visconti — o já citado *Rocco* (1960), e ainda *Noites Brancas* (1957) e *Il gattopardo* (1963) —, Nino Rota foi, para lá de outras colaborações, o músico permanente de Federico Fellini. A lista é comprida e impressionante: *La strada* (1954), *Il bidone* (1955), *As Noites de Cabíria* (1957), *La dolce vita* (1959), *Boccaccio 70* (1962), *Oito e Meio* (1963), *Julieta dos Espíritos* (1965), *Tre passi nel delirio* (1968), *Satyricon* (1969), *Os clowns* (1970), *Roma* (1971), *Amarcord* (1973), *Casanova* (1976) e *Prova di orchestra* (1978). Dentre todas elas, *Satyricon* e *Julieta* fazem ressaltar uma veia surrealista, meio circense meio anárquica, que ultrapassa o mero tematismo de outras partituras. Timbricamente, a brilhante composição concebida para *Casanova* possui o mais alto expoente de interesse. Contudo, foi em *Amarcord* que o duo Fellini-Rota conseguiu uma simbiose mais feliz.

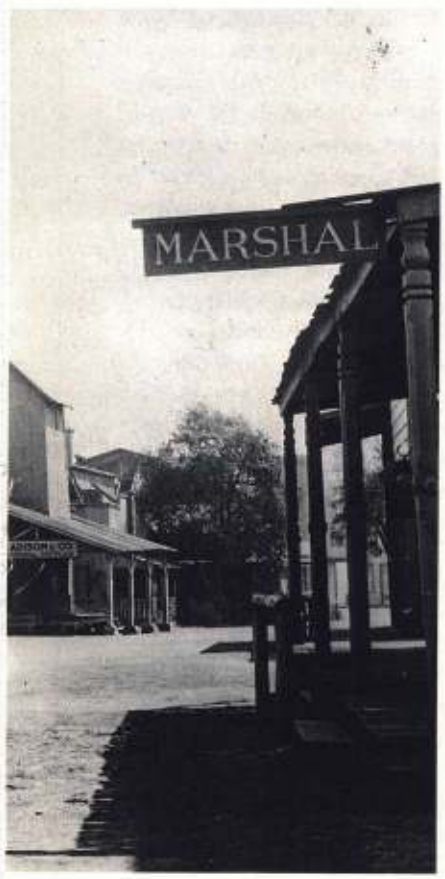
Nino Rota faleceu em Roma, a 10 de abril de 1979. Seus últimos trabalhos para o cinema foram a atmosférica partitura de *Morte no Nilo* (John Guillermin, 1978) e a suíte de peças diversas de *Prova di orchestra,* o insólito filme político-musical de Fellini. Quando faleceu, trabalhava na trilha sonora de *A Cidade das Mulheres,* igualmente de Fellini.

Também de formação clássica — foi aluno de Goffredo Petrassi —, Ennio Morricone conheceu uma carreira meteórica e a sua dedicação ao cinema pode considerar-se total desde 1966. Em face do melodismo de Nino Rota, Morricone representou, nos anos 60 e 70, uma linha de ruptura: num determinado ponto da sua evolução criadora, este artista parecia quase não conceder importância ao tema e centrava toda a eficácia da sua música num tratamento violento e exacerbado dos timbres, atitude que abrandou com o tempo.

O primeiro compromisso relevante de Morricone para com o cinema foi *A Batalha de Argel* (1966), o filme testemunho de Gillo Pontecorvo (com quem voltaria a colaborar em *Queimada,* 1968). No mesmo ano deu-se o seu encontro com Sergio Leone *(Por Um Punhado de Dólares)*; desde essa data, todos os *spaghetti-westerns* de Leone ostentariam a assinatura musical de Morricone, num catálogo que agrupa, além do citado, *Per qualque dollari in piú, Il buono, il bruto, il cattivo* (1967), *C'era una volta il West* (1969) e *Giú la testa!* (1972). A melhor, em termos musicais, das mencionadas bandas é *C'era una volta il West,* em que Morricone — numa exceção ao seu próprio credo — propunha um belo tema básico e uma imprevista sonorização com base na combinação de harmônica, viola elétrica, coro feminino e metais graves.

Em 1967 começaram os contatos de Morricone com os cineastas politicamente mais comprometidos do seu país, ao musicar o filme de Marco Bellocchio *La Cina è Vicina.* Nos anos seguintes chegariam *Partner* (1968), primeira colaboração com Bernardo Bertolucci, *Galileu* (1968, Liliana Cavani), *Teorema* (1968, Pier Paolo Pasolini), *Inquérito a Um Cidadão acima de qualquer Suspeita* (1970, Elio Petri) e *Sacco e Vanzetti* (1971, Giuliano Montaldo). Alguns dos melhores trechos do Morricone da primeira fase encontram-se nestes filmes, aos quais haveria que acrescentar a segunda partitura para Cavani (*I cannibali,* 1970), *Metello* (1970) ou *La clase operaria va in paradiso* (1972). No filme de Montaldo, a música desempenhava um papel decisivo na história dos dois anarquistas italianos executados nos Estados Unidos nos anos 20, Niccola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, evocados por Joan Baez na trilha do filme. Por outro lado, a notória música de *Galileu* peca por excesso de presença.

Em 1976, Morricone voltou a trabalhar com Bertolucci, no vasto fresco histórico-político intitulado *1900.* Um trabalho mais recente — de novo para Bertolucci, *Tragedia di un uomo ridicolo* (1981) — tornava patentes certos sinais de fadiga cria-

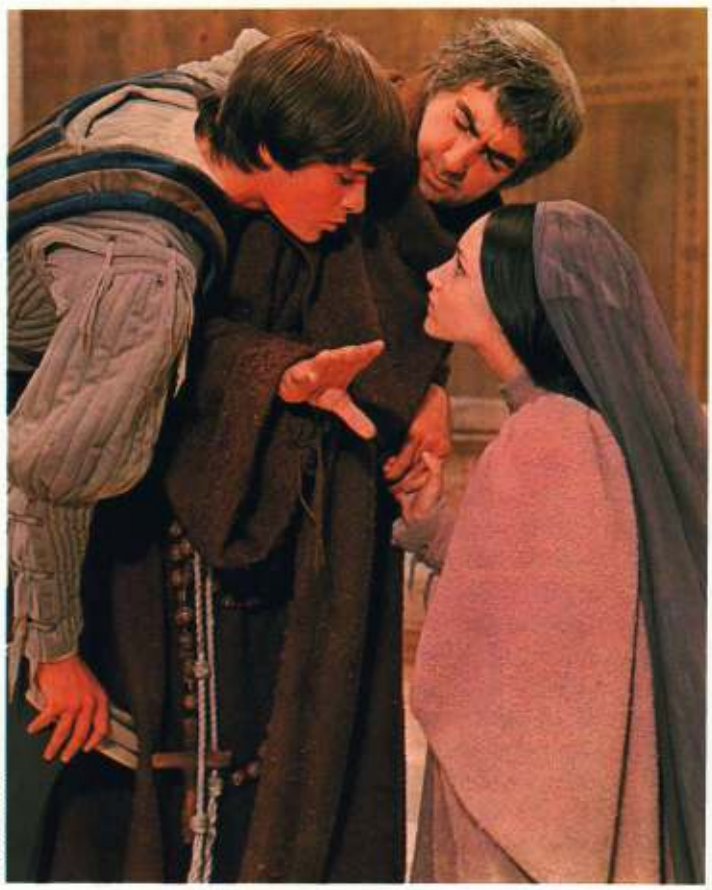


Arquivo Salvat

Dmitri Tiomkin (em cima, com um dos seus Óscares) compôs para o cinema partituras de grande popularidade. Entre elas, a de High Noon *(uma cena na imagem da esquerda).*

À direita, cena de Romeu e Julieta, *filme de Franco Zefirelli (1968) com música de Nino Rota, um dos mais importantes compositores italianos que se dedicaram ao cinema.*

Arquivo Salvat



Arquivo Salvat

Em cima, uma cena de 1900, *filme dirigido por Bernardo Bertolucci que dispõe de música de Ennio Morricone, compositor que teve uma importante carreira escrevendo para o cinema e que, desde o início, estabeleceu novos modelos que romperam com o melodismo até então reinante. Colaborou de modo especial com alguns dos realizadores mais empenhados politicamente do seu país.*

dora. De qualquer modo, seria injusto fechar esta panorâmica sem fazer referência a dois excelentes trabalhos televisivos: *Moisés,* de Gianfranco del Bosio (1975), e *Marco Polo,* de Montaldo (1982); esta última série devolveu-nos o melhor e mais imaginativo Morricone (situação paralela à do espanhol García Abril, autor de extraordinária música para a televisão em *Fortunata y Jacinta*).

Temos de classificar como figuras menores Riz Ortolani e Franco Mannino. Ortolani teve uma feliz estréia cinematográfica, em 1963, com *Mondo Cane,* de Jacopetti, prolongada em outras obras do mesmo documentarista (*Mondo Cane 2,* 1963; *Mulheres do Mundo,* 1963; *Africa addio,* 1966, ou *Zio Tom,* 1972). Sua orientação posterior, excetuando *The Yellow Rolls-Royce* (Anthony Asquith, 1965) ou *Banditi a Milano* (Carlo Lizzani, 1968), não gerou obras de especial relevância. Mannino foi o autor da música dos dois últimos filmes de Visconti, *Conversation Piece* e *L'innocente,* com partituras de reduzida originalidade, que pareciam procurar imitar trechos de Mahler e Wagner. Como músico da última fornada do cinema, citemos Daniele Paris, que compôs o fundo sonoro de dois filmes de Liliana Cavani: *Portiere di notte* e *Al di la del bene e del male.*

França, músicos para Hollywood

Não deixa de ser paradoxal a exportação desinteressada que a França tem feito dos seus melhores compositores a favor do cinema internacional. Durante um tempo, o caso mais popular foi o de Maurice Jarre. Músico de origem clássica — tal como Rota, Morricone e outros —, aluno de Honegger, os começos da sua carreira flutuaram entre a sala de concertos — ou o bailado, já que, em 1964, estreou na Ópera de Paris *Notre-Dame,* inspirado em Vítor Hugo — e o cinema. Foi Georges Franju que o trouxe para o mundo do celulóide; praticamente, toda a singular obra fílmica deste cineasta apresenta a cooperação musical de Jarre, partindo da curta-metragem *Hôtel des Invalides* (1951) e continuando com filmes como *La tête contre les murs* (1959), *Les Yeux sans Visage* (1960) e *Thérèse Desqueyroux* (1962). Neste mesmo ano, as portas do cinema internacional abriram-se para Jarre graças ao convite de David Lean para compor a música de *Lawrence da Arábia,* superprodução patrocinada por O. Selznick. Para mais de um comentarista, Jarre não voltou a repetir, em toda sua carreira, um feito tão grande como sua música para este filme. Jarre construiu uma partitura baseada no emprego de *leitmotiven* (tema de Lawrence, tema do deserto, tema árabe, tema britânico) e de sinais tímbricos (o sol, representado pelas ondas Martenot; a noite, evocada com soalhas e chocalhos), que faziam da trilha sonora um autêntico poema sinfônico de invejável frescura.

Infelizmente, o êxito de *Lawrence,* Óscar musical em 1962, ia transformar Jarre no «homem do dia»; tal como no caso de Morricone, as encomendas multiplicaram-se, seguramente em número superior às possibilidades do artista. Jarre foi-

-se convertendo num «homem de temas que entram no ouvido» e suas partituras propenderam para um perigoso monotematismo. Suas posteriores colaborações com Darril F. Zanuck (*The Longest Day,* 1962), David Lean (*Doutor Jivago,* 1965), John Frankenheimer (*Grand Prix,* 1966, cujo único tema era uma simples modulação do «tema de Lara», do *Doutor Jivago),* Fred Zinnemann (*Behold a Pale Horse* 1964) ou Ronald Neame (*Gambit,* 1966), tornaram bem patente esta insatisfatória quebra de qualidade. Muito especialmente *Doutor Jivago,* apesar de representar para o autor um segundo Óscar, põe um caso-limite de utilização, até à saciedade, de uma idéia melódica, o citado «tema de Lara». Em defesa de Jarre, refira-se que o produtor deste filme, Carlo Ponti, «apaixonado» pelo tema em questão, obrigou Jarre a pôr de lado parte da música escrita para o filme e a reinstrumentar, em vez dela, a embaladora peça.

Da primeira fase americana de Jarre, três filmes merecem ser ressalvados do balanço negativo recém-enunciado: *Colecionador* (William Wyler, 1965), musicado em várias seqüências com um cravo, *Os Profissionais* (Richard Brooks, 1966) e *The train* (John Frankenheimer, 1965). Em *The Fixee* (Frankenheimer, 1968) e *A Filha de Ryan* (David Lean, 1970) notaram-se sinais de recuperação e uma certa veia intimista, estupendamente desenvolvida em *The Only Game in Town* (George Stevens, 1970) e *The Effects of Gamma Rays on Man-in-the-moon Marigolds* (Paul Newman, 1972). Data de 1969 a música escrita para *La caduta degli dei,* de Visconti, em que a trilha sonora propunha um memorável hieróglifo sexual: a seqüência do incesto entre Ingrid Thulin e Helmut Berger, mãe e filho na ficção, era acompanhada por uma melodia brincalhona, que não era senão o tema das variações de Mozart *«Ah, vous dirai-je, Maman!»*

Pode considerar-se providencial o encontro de Jarre com John Huston, já que para o lendário cineasta compôs algumas das melhores partituras do seu último período: *The Life and Times of Judge Roy Bean* (1972), *The Mackintosh Man* (1973) e *The Man Who Would Be King* (1975). Algumas das suas obras mais recentes — *Jesus de Nazaré* (de Zefirelli), *The Message* (de Moustapha Akkad) e, sobretudo, *Die Blechtrömmel* (de Wolker Schlöndorf) — revalorizam um autor cujo deslumbrante êxito esteve a ponto de esgotar uma promissora carreira.

Francis Lai foi outra exportação francesa. O «hipermelodista» de *Um Homem e Uma Mulher* (Claude Lelouch, 1966) seria chamado a Hollywood, em 1970, para musicar *Love Story* (Arthur Hiller). Músico habitual de Lelouch — *Viver por Viver* (1967), *L'amour, la vie et la mort* (1969), *Smic, Smac, Smoc* (1971), *A Aventura é a Aventura* (1972) ou *Les uns et les autres* (1982), em colaboração com Michel Legrand —, suas divertidas cançõezinhas salvaram várias destas obras do tédio absoluto. Como um caso bem sucedido, anotemos a partitura de *Mayerling* (Terence Young, 1968).

Michel Legrand foi aluno de Nadia Boulanger, mas em breve orientou sua atividade para o *jazz* e a música ligeira.

Na fotografia embaixo aparecem Omar Shariff — intérprete, com Geraldine Chaplin e Julie Christie, de Doutor Jivago, *filme que David Lean rodou em 1965 — e Maurice Jarre, autor da música.*

Michel Legrand — embaixo, à direita —, nascido em Paris no ano de 1932, é compositor, maestro e brilhante orquestrador. Seu trabalho como músico para o cinema foi premiado em diversas ocasiões.

Arquivo Salvat

Zardoya

Arquivo Salvat

À esquerda: cena de A Sereia do Mississípi, *filme realizado por François Truffaut em 1969, em que aparecem os dois intérpretes principais, Jean Paul Belmondo e Catherine Deneuve. A música deste filme é uma das poucas contribuições para o cinema do francês Antoine Duhamel.*

Na fotografia da direita: Peter Maxwell Davies, nascido em 1934. Formado no Colégio Real de Música de Manchester, sua cidade natal, e mais tarde na Itália e nos Estados Unidos, escreveu música para alguns filmes, por exemplo, The Devils, *de Ken Russell. Esta colaboração inscreve-se na tendência do cinema britânico para recorrer aos compositores mais prestigiosos do país.*

Seu primeiro contato com o cinema efetuou-se em 1961, quando Jacques Demy lhe propôs que compusesse a música de *Lola*. Três anos mais tarde, Legrand foi co-autor, juntamente com Demy, da única ópera escrita diretamente para o cinema, *Les parapluies de Cherbourg*. Compositor e realizador procuraram repetir a fórmula, com poucas variações e interpolações de dança a cargo de Gene Kelly, em *Les Demoiselles de Rochefort* (1967), mas o resultado ficou muito abaixo do filme anterior. Para Losey escreveu, em 1971, uma das suas melhores partituras, *The Go-Between*. Mas, por essa altura, Legrand estava já completamente instalado em Hollywood: depois de *Ice Station Zebra* (1968, John Sturges), *The Thomas Crown Affair* (1968, Norman Jewison) elevava-o ao estrelato, tornando-o depositário de um Óscar pela canção deste filme, *«The Windmills of your Mind»*. Legrand obtinha, três anos depois, seu primeiro Óscar de música — não de canção — com *Verão de 42* (1971, Robert Mulligan).

Finalmente, quatro nomes de artistas ativos nos anos 60-70 merecem especial consideração. Por antigüidade no meio, deve citar-se em primeiro lugar Georges Delerue, um dos músicos mais completos e interessantes dos últimos anos. Nascido em 1925, é outro artista com formação estrita no campo clássico: foi discípulo de Darius Milhaud e ganhou o Prêmio de Roma em 1949. Sua colaboração com o cinema ligou-o, sobretudo, ao cineasta François Truffaut. O trabalho comum arranca em 1960 *(Tirez sur le pianiste)* e inclui marcos como *Jules et Jim* (1961), *L'amour à vingt ans* (1962), *Le peau douce* (1964), *Les deux anglaises et le continent* (1971), *A Noite Americana* (1973) e, em datas mais recentes, *O Último Metro* (1980) e *Mulher do Lado* (1981). A harmonia da *entente* Truffaut-Delerue ficou patente numa das múltiplas «alusões» de *A Noite Americana,* quando Ferrand, o realizador do filme em rodagem — encarnado por Truffaut —, recebia uma chamada de Paris do compositor Georges Delerue — músico real do filme —, para que ouvisse pelo telefone um dos *playbacks* do material já gravado.

Por outro lado, a lista de realizadores — excluindo Truffaut — com os quais Delerue colaborou chama a atenção pela sua disparidade: sem renunciar a uma linguagem pessoal, Delerue insere-se na espécie do «músico-camaleão», capaz de se adaptar aos mais variados estilos e ambientes. Façamos uma enumeração: Alain Resnais (*Hiroshima, mon amour,* de 1960), Fred Zinnemann (*A Man for All Seasons,* 1966), Bernardo Bertolucci (*Il conformista,* 1970), Ken Russell (*Women in Love,* 1969), John Frankenheimer (*The Horsemen,* 1970), Mike Nichols (*The Day of the Dolphin,* 1973) ou Ulu Grosbard (*True Confessions,* 1981). Zinnemann voltou a chamá-lo para *Chacal* (1973) e *Júlia* (1977), sendo esta última uma das melhores composições do artista. No seu «quadro de honra» será indispensável situar, ainda, os seus trabalhos para John Huston em *A Walk with Love and Death* (1969) e Jack Clayton em *Our Mother's House* (1967).

O inventário fílmico de Antoine Duhamel é, de fato, muito reduzido, mas o seu trabalho empenhado e vanguardista nuns quantos filmes de particular transcendência basta para o colocar numa posição de privilégio: *Pierrot le fou,* de Jean-Luc Godard (1965), e *A Sereia do Mississípi,* de Truffaut (1969), sintetizam perfeitamente a atividade. Da mesma idade de Delerue (1925), sua bagagem clássica — foi aluno de Leibowitz e fiel seguidor do serialismo — fê-lo conjugar a atividade cinematográfica com a sala de concertos e o teatro. Sua colaboração com o cinema inclui dois outros filmes de Truffaut (*Beijos Roubados,* 1961, e *Domicílio Conjugal,* 1970) e outro de Godard (*Week-end,* 1967).

Pierre Jansen provém, como os anteriores, das aulas do Conservatório. Sua colaboração com a sétima arte produziu-se numa quase virtual exclusividade, graças ao realizador Claude Chabrol. Dentre suas partituras para este cineasta, sobressaem *Landru* (1962), *Les biches* (1968), *La femme infidèle* (1968), *Le boucher* (1970), *La Rupture* (1970), *Docteur Popavl* (1972) e *Alice ou la dernière fugue* (1976).

Philippe Sardé também não possui um catálogo especial-

Clive Barda

mente extenso, embora seja forçoso referir, quanto antes, que este músico é o «benjamim» deste grupo de compositores, já que seu trabalho para o cinema só começou na década de 70. Homem também de origens clássicas, seu nome começou a ser cotado depois de dois filmes de Polanski — *Le locataire* (1976) e *Tess* (1979). Sua complexa partitura para *A Guerra do Fogo*, de Jean-Jacques Annaud (1981), é uma das últimas grandes realizações da música de filmes. Composta em muitas seqüências apenas para intrumentos de percussão, o trabalho deste artista obriga-nos a evocar Korngold na sua engenhosa técnica de identificar determinados timbres instrumentais com personagens — por exemplo, a flauta de Pã com a mulher, a flauta contrabaixo com o homem.

Inglaterra: a emancipação dos clássicos

A música cinematográfica inglesa foi presidida, desde os anos 30, pelas criações de compositores sinfônicos. Nos anos 50 iniciou-se um processo de libertação a favor do desenvolvimento de uma escola de *film composers* alheios aos movimentos clássicos. De qualquer modo, a música britânica de cinema, com a presença de nomes tão significativos como Rodney-Bennett ou Maxwell Davies (*The Devils,* de Ken Russell, 1970), demonstra que a emancipação dos padrões clássicos foi só parcial.

Por antiguidade, é William Alwyn o pioneiro dos profissionais da trilha sonora em Inglaterra. Seu caso é paradigmático do autor clássico que recorre ao cinema como meio de vida. Nascido em 1905, Alwyn começou no cinema em 1936 e, até à sua retirada, em 1966, musicou mais de cinqüenta filmes. Sua habilidade para assimilar ambientes diferentes manifestou-se em filmes de recorte exótico — *Svengali* (1955) ou *Safari* (1956) — e em várias colaborações com Carol Reed — *Odd Man Out* (1947), porventura seu melhor trabalho, ou *The Way Ahead* (1944), *The True Glory* (1945) e *The Fallen Idol* (1948). Já na última década da sua carreira, devem mencionar-se suas partituras para *The Black Tent* (Brian Desmond Hurst, 1957), *Seawife* (Bob McNaught, 1957), *I accuse* (1958) e *Swiss Family Robinson* (Ken Annakin, 1960).

John Addison abandonou muito cedo sua actividade no campo clássico para se consagrar ao cinema com caráter exclusivo: no mesmo ano do seu bailado *Carte Blanche* (1953) foi chamado por Carol Reed para compor a partitura de *A Man Between.* Dois anos antes, sua composição para *Pool of London,* um documentário sobre o Tâmisa, fora recebida com estimulantes comentários por parte da crítica. Como outros compositores já citados, Addison é um músico especialmente ligado a um determinado cineasta, no seu caso Tony Richardson. Iniciada a colaboração em 1959 — com *Look Back in Anger* —, continuou, nos anos posteriores, com títulos muito famosos: *The Entertainer,* em 1960; *The Loneliness of the Long-distance Runner,* em 1962; *A Taste of Honey,* do mesmo ano; *Tom Jones,* de 1963; *The Loved Ones,* de 1965, e o *remake* de *The Charge of the Light Brigade,* em 1968. A capacidade mimética de Addison, tão brilhantemente patente em *Tom Jones,* tornou previsível sua contratação quando houve que musicar a versão feminina daquele celebrado filme, *Moll Flanders* (1965, Terence Young). Na carreira de Addison figura uma insólita curiosidade: a suplência nada menos do que de Bernard Herrmann, no filme de Hitchcock *Torn Curtain* (1966), em virtude de o estúdio ter rejeitado a partitura composta pelo grande mestre. Salientemos a categoria das suas duas trilhas sonoras para Joseph Mankiewicz, *The Honey Pot* (1967) e *Sleuth* (1972). Assinale-se, finalmente, sua participação em outro divertido filme de aventuras, *Swashbuckler* (1976, James Goldstone), e no filme bélico *A Bridge Too Far* (1977, Richard Attenborough).

Com John Barry chegamos ao mais versátil e ocupado dos «profissionais» ingleses. Músico originalmente enraizado no *jazz* e na música *pop*, embora com uma eficiente formação técnica, seu primeiro trabalho relevante para o cinema produziu-se em 1962, com *The L Shaped Room,* um filme de Brian Forbes — a sua estréia efectuara-se em 1960, com *Never let go,* de John Guillermin. Quase imediatamente, Barry viu-se embarcado na série de filmes para a qual criou o maior número de partituras, os filmes de James Bond produzidos por Harry Salzman e Albert J. Broccoli: *From Russia with Love* (1963, Terence Young), *007 contra Goldfinger* (1964, Guy Hamilton), *Thunderball* (1965, Terence Young), *You only Live Twice* (1967, Lewis Gilbert), *Ao Serviço Secreto de Sua Majestade* (1969, Peter Hunt), *Diamonds are forever* (1971, Guy Hamilton), *The Man with Golden Gun* (1974, Guy Hamilton), *Moonraker* (1979, Lewis Gilbert) e *Octopussy* (1983, John Glen). Anotemos, como curiosidade, os músicos dos quatro filmes da série não encomendados a Barry: Monty Norman para *Dr. No* (1962) — a origem do ciclo, «herdando» Barry o célebre *«James Bond theme»,* escrito por Norman; George Martin para *Live and Let Die* (1973, Guy Hamilton) Marvin Hamlisch para *The Spy Who Loved Me* (1977 Lewis Gilbert) e Bill Conti para *Só para Seus Olhos* (1981 John Glen). Se bem que «de James Bond», não pertence à série *Casino Royale* — primeiro romance de Ian Fleming com a personagem, cujos direitos não foram adquiridos por Salzman e Broccoli —, filme assinado por seis (!) realizadores (entre os quais, John Huston) e cuja música foi encomendada ao «cançoneteiro» Burt Bacharach. As trilhas sonoras da série devidas a Barry distinguem-se pela veemência da instrumentação, a eloqüência dos seus *main titles* — o mais popular foi *Goldfinger,* que Shirley Bassey cantava — e o comentário direto, mesmo expedito, da ação.

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

John Barry, um dos músicos mais solicitados pelo cinema de ação, interveio em quase todos os filmes de James Bond. Ao lado: cena de 007 contra Goldfinger.

Em cima: fotograma de Modesty Blaise, *de Losey, com Monica Vitty e Terence Stamp. A música é de John Dankworth, saxofonista e regente de* jazz *inglês.*

Barry não conseguiu escapar à febre «cançoneteira», de que a sua musicazinha para *Born Free* (1965, James Hill) é o mais claro expoente — embora tivesse valido ao compositor seu primeiro Óscar. Colaborador de Schlesinger nos filmes mais cruéis deste cineasta —*Midnight Cowboy* (1969) e *The Day of the Locust* (1975); feliz autor de *Knack* (1965, Richard Lester); brilhante viajante para os Estados Unidos — *The Chase* (1966, Arthur Penn) ou *Monte Walsh* (1970, William A. Fraker); recriador de epopéias coloniais —*Zulu* (1964, Cy Endfield), Barry foi um dos meninos mimados da indústria cinematográfica de ambos os lados do Atlântico. Após uma certa quebra de qualidade, Barry conseguiu impressivas partituras para *A Grande Rota da China* (1982), *Frances* (1982, Graeme Clifford) e *Fogo no Corpo* (1982), sem desprezar sua utilização da *Rapsódia* de Rachmaninof em *Somewhere in Time* (1980), filme de Jeannot Swarc.

Pela sua singularidade, a relação de Barry com os «clássicos» do cinema inglês merece um comentário. A sombra de Bliss, Walton ou Benjamin parece ter pesado sobre ele no momento em que musicou *Mary, Queen of Scots* (1971, Charles Jarrott), onde as referências ao *Ricardo III,* de Walton, são transparentes. A mais decidida excursão de Barry pelo gênero «clássico» foi, no entanto, uma partitura magistral, que valeria ao seu autor o segundo Óscar: *The Lion in Winter* (1968, para Anthony Harvey). Esta é uma das poucas trilhas sonoras em que o instrumento protagonista é a voz humana, neste caso um coro, o da Academia Monteverdiana de Londres, cujo diretor, Denis Stevens, proporcionou a Barry diversos textos latinos como base da música do filme.

Ainda que o cinema inglês tenha feito esporádicas incursões no campo do *pop* —*A Lucky Man,* de Lindsay Anderson, musicado por Alan Price (1973), ou *McVicar,* de Tom Clegg, musicalmente coordenado por Roger Daltrey (1980), sempre inspiradas no modelo que ao tempo (1970) representou *Zabriskie Point,* de Antonioni —, a «terceira via» poderia muito bem ser ilustrada pelas partituras de *jazz* do saxofonista John Dankworth. Ligado ao cinema como instrumentista na trilha sonora de Philipp Green para *All Night Long* (1961, Basil Dearden) Dankworth em breve começou a intervir como compositor —Karel Reisz chamara-o em 1960 para *Saturday Night and Sunday Morning* — em filmes de John Schlesinger (*Darling,* 1965), J. Lee Thompson (*Return from the Ashes,* 1965) e Cy Endfield/Stanley Baker (*Sands of the Kalahari,* 1965). Para Joseph Losey escreveu *The Servant* (1963), *Modesty Blaise* (1966) e *Accident* (1967), voltando a colaborar com Reisz em *Morgan, a Suitable Case for Treatment* (1966). Dankworth preconizou um tipo de música de cena que não rejeite a improvisação livre ou o tratamento individual de motivos e temas.

Estados Unidos, a escola infinita

Vimos como a história da música de cinema está invariavelmente unida à história do cinema norte-americano. Nenhuma filmografia nacional criou, tão desmedidamente, uma escola do gênero, renovada geração após geração. O musical *Hollywood style,* criado por homens como Steiner, Korngold ou Tiomkin, olhava o romantismo oitocentista, a opereta vienense ou o «Tin-Pan-Alley» da Broadway como modelos implícitos. A nova geração de autores (1945-1950) coincidiu com o despontar da moda das canções. Mas o modernismo de Herrmann ou Rosenman acabou por encontrar continuadores na geração de músicos que chegou ao cinema cerca de 1960 (Goldsmith, Williams, Fielding).

Da geração de Max Steiner, Franz Waxman (que em 1933 se estreou no meio) e Alfred Newman (que o fez em 1931) são alvo de tratamento à parte nestas páginas; a resenha tor-

Newman e Waxman, dois grandes do cinema americano

Tanto pela sua permanência no cinema como por ter iniciado sua colaboração muito cedo, o compositor que melhor pode resumir a história da música de cinema é Alfred Newman. Nasceu Newman em 1901, em New Haven. Foi o mais velho de dez filhos de uma família muito humilde. Desde muito criança, manifestou sua paixão pelo piano, um instrumento certamente impensável numa casa tão modesta como a dele, embora tivesse tido a sorte de um amigo da família, que possuía um, o deixar utilizá-lo. Com a idade de 8 anos, obteve os primeiros proventos em clubes e organizações locais da cidade. Após muitos esforços, conseguiu mudar-se para Nova Iorque, onde ampliou os estudos com Sigismond Stojowsky, que acolheu generosamente o jovem sob sua tutela. A carreira de Newman como concertista de piano teria sido uma realidade se as dificuldades econômicas o não tivessem impedido. Para ganhar a vida, teve de se resignar a tocar em teatros de *vaudeville*. Aos 17 anos já dirigia musicais na Broadway. Em 1930, a pedido de Irving Berlin, foi até Hollywood como diretor musical de uma comédia e a essa urbe permaneceu ligado para o resto da vida.

Newman trabalhou em Hollywood quase quarenta anos na qualidade de compositor, arranjador, regente de orquestra e diretor musical, e durante mais de vinte como chefe dos estúdios musicais da 20th Century Fox. Ao longo de tão dilatada carreira, colaborou nuns duzentos títulos e obteve nove Óscares, se bem que só um lhe tenha sido concedido por uma trilha sonora completa, *The Song of Bernadette* (1943); os outros oito foram para musicais, em que Newman trabalhou como cabeça visível de uma equipe completa. Entre suas inesquecíveis partituras para o cinema merecem ser salientadas *Street Scene* (1931), *Nana* (1934), *Moulin Rouge* (1934), *Tempos Modernos* (1936), *Ramona* (1936), *Wuthering Heights* (1939), *Gunga Din* (1940), *The Grapes of Wrath* (1940), *How Green Was My Valley* (1941), *O Fio da Navalha* (1946), *The Snack Pit* (1948), *Letter to Three Wives* (1948), *The Gunfighter* (1950), *The Three Faces of Eve* (1950), *How to Marry a Millionaire* (1953), *The Robe* (1953), *The King and I* (1956), *Anastasia* (1956), *O Diário de Anne Frank* (1959), *A Conquista do Oeste* (1962) e *Aeroporto* (1970).

O estilo de Newman, que marcou toda uma época na música de cinema, é o do grande fraseado sinfônico, com temas que procuram integrar-se no espírito geral do filme. Este estilo e o de Steiner, que visava realçar o caráter das personagens, marcam os dois pólos sobre os quais girou a música do período dourado de Hollywood.

Sua habilidade como arranjador e sobretudo como regente de orquestra fez de Newman um dos artistas mais solicitados pelos estúdios cinematográficos. Ao contrário de outros compositores, Newman não sentiu especial interesse em escrever senão para o cinema. A este respeito, suas opiniões eram tão taxativas como sinceras: «Se desejar compor uma grande partitura, não tenho o direito de estar trabalhando num estúdio de cinema. A boa música cinematográfica deve inspirar-se no filme de que faz parte e não no desejo de se exprimir de um compositor. O efeito da música no cinema consiste basicamente na conjugação e o importante é que evoque o espírito e o sentimento adequado. Quem não queira aceitar estas condições, é melhor manter-se afastado dos filmes.» Alfred Newman faleceu em 1970. Nesse ano, sua trilha sonora para *Aeroporto* foi nomeada para os prêmios da Academia.

Franz Waxman foi um dos últimos representantes do pós-romantismo germânico. Dotado de uma veia melódica excepcional, e sem especiais influências do neo-romantismo de Schönberg ou de Hindemith, tal como aconteceu com outros compositores do seu tempo, suas partituras superaram com freqüencia a qualidade do filme que acompanhavam, sendo sua grande especialidade a elaboração de grandes linhas melódicas.

Franz Waxman, cujo verdadeiro sobrenome era Wachsmann, procedia de uma família judia da Alta Silésia alemã, hoje Polônia. Seu pai, um executivo do aço, não sentia qualquer atração pela música e desejou orientar o filho para o setor bancário assim que terminasse os estudos. Mas a autêntica vocação impôs-se sobre todos os obstáculos e Waxman pôde prosseguir os estudos musicais, demonstrando em pouco tempo seus assombrosos dotes, que o levaram aos 16 anos ao Conservatório de Dresden e, depois, ao de Berlim, onde ganharia a vida como pianista e membro de grupos de *jazz*. Graças a Friedrich Hollander, que haveria de ser também compositor em Hollywood, Waxman entrou no mundo da composição musical como arranjador de temas do próprio Hollander para *O Anjo Azul*, o mítico filme que lançaria Marlene Dietrich no estrelato. Esta primeira experiência faria que Waxman desejasse ardentemente iniciar-se na composição, coisa que conseguiu uns anos mais tarde, ao receber a encomenda para escrever a partitura de *Liliom*, de Fritz Lang, que o faria alcançar a fama como um dos melhores músicos alemães da época. Infelizmente, e como haveria de acontecer em tantos outros casos, a chegada do nazismo pôs termo a estas aspirações. Nos princípios de 1934, Waxman foi espancado numa rua de Berlim, o que o induziu a abandonar a Alemanha. Entre muitos outros que abandonaram o país encontrava-se Erich Pommer, um produtor a quem a 20th Century Fox pediu que realizasse uma comédia musical de Kern e Hammerstein II chamada *Music in the Air*, cuja ação decorria na Baviera. Pommer aceitou e chamou em sua ajuda outros dois talentos exilados: Billy Wilder, para o guião, e Franz Waxman, para a música. A obra estreada em 1934, trouxe boas expectativas de futuro para os autores. No caso de Waxman, concretizou-se num contrato com a Universal, para a qual compôs a esplêndida trilha sonora de *A Noiva de Frankenstein*, com tão magnífica profusão de temas que os utilizou repetidas vezes em outras produções destes estúdios. Depois de dois anos na Universal, onde supervisou cerca de cinqüenta filmes e compôs música para uns doze, Waxman foi contratado pela Metro por sete anos, após os quais assinou contrato com a Warner Brothers para formar, juntamente com Max Steiner e Erich Wolfgang Korngold, a mais formidável equipe musical que já existiu.

Entre as produções que se devem a Waxman, é necessário salientar *Rebeca* (1940), primeiro filme de Hitchcock

Vendrell

Em cima: cena final de Sunset Boulevard, *filme de Billy Wilder, com Gloria Swanson. A música do filme é da autoria de Franz Waxman, um dos maiores compositores da história do cinema.*

nos Estados Unidos, cuja ação decorre em Inglaterra e cujas personagens, encabeçadas pela doce Joan Fontaine, são descritas pela excelente partitura de Waxman. Seguir-se-iam *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* e *Suspicion,* este último também de Hitchcock e no qual, com o fim de criar um clima de tensão, Waxman fez uso de um violino elétrico.

Outros filmes dignos de menção são *The Philadelphia Story* (1941), *Destination Tokio* (1944), *Objective Burma* (1945), *Humoresque* (1947), *The Paradine Case* (1948), *My Cousin Rachel* (1953), *Stalag 17* (1953), *Rear Window* (1954), *Prince Valient* (1954), *Love in the Afternoon* (1957), *Sayonara* (1957), *The Nun's Story* (1959), *Taras Bulba* (1962).

Em geral, quer como compositor contratado, quer como independente, Waxman trabalhou para mais de cento e cinqüenta filmes, sem contar os numerosos arranjos e supervisões realizados. Além de obter numerosas nomeações para os prêmios da Academia de Hollywood, Waxman foi o único compositor a ganhar o Óscar durante dois anos consecutivos, em 1950 e 1951, com *Sunset Boulevard,* de Billy Wilder, e *A Place in the Sun,* de George Stevens, baseado numa obra de Theodore Dreiser. Para *Sunset Boulevard,* Waxman escreveu uma partitura que envolvia literalmente o aparecimento da protagonista (uma velha atriz do cinema mudo, Gloria Swanson), realçando sua personalidade com um violino que refletia o patetismo do seu comportamento, e com um inesquecível final operático.

Franz Waxman faleceu em 1968. Seu trabalho para o cinema pode resumir-se nas suas próprias palavras: «A música de cinema deve fazer-se notar de maneira imediata, já que só é ouvida uma vez, geralmente por um público pouco preparado e que, além disso, não foi ao cinema para ouvir música. Inclino-me para temas sólidos, facilmente reconhecíveis e suscetíveis de serem repetivos sob a forma de variações, ao longo do filme. Tais variações devem ser, por sua vez, expressivas e não complicadas.»

nar-se-á extensiva a Hugo Friedhofer — chegado ao cinema em 1929 —, Jerome Moross, Bronislaw Kaper, Adolph Deutsch, David Raksin ou Victor Young. Possivelmente, não há no panorama histórico de Hollywood nenhum caso tão paradoxal como o de Hugo Friedhofer, a quem poderíamos chamar «o orquestrador orquestrado». Instalado em Hollywood em 1929, Leo Forbstein contratou-o para o departamento musical da Warner em 1935; sua sabedoria técnica em breve o transformou no mais assíduo colaborador dos dois compositores-estrelas do estúdio, Steiner e Korngold, para os quais desenvolveu um impagável trabalho como orquestrador. A primeira oportunidade que Friedhofer teve de escrever música própria foi em 1937, quando Archie Mayo lhe encomendou a partitura de *As Aventuras de Marco Pólo* (1937). Em 1942 compôs a música de *China Girl,* para Henry Hathaway, e no ano seguinte a de *Lifeboat,* para Alfred Hitchcock.

Seu momento áureo produziu-se em 1946, quando William Wyler o aceitou como compositor do filme *The Best Years of Our Lifes;* o imenso êxito do filme chegou também a Friedhofer, que recebeu o Óscar musical da Academia nesse ano.

A obra posterior de Friedhofer está ligada a títulos e realizadores relevantes, tais como Robert Rossen (*Body and Soul,* 1947), Victor Fleming (*Joana d'Arc,* 1948), Billy Wilder (*Ace in the Hole,* 1950) Robert Aldrich (*Veracruz,* 1954), Jean Negulesco (*The Rains of Ranchipur,* 1955) ou John Huston (*The Barbarian and the Geisha,* 1958). Alguns êxitos dos anos 40 ostentam a assinatura de Friedhofer, como *Gilda* (1946), de Charles Vidor, se bem que seja mais consistente sua popularidade com autores concretos, como Richard Fleischer — *The Sun Also Rises* (1957), *The Bravados* (1958), *This Earth Is Mine* (1959) — ou Edward Dmytryk— *Soldier of Fortune* (1955), *The Young Lions* (1958).

Friedhofer, músico de linguagem conservadora, de incontestável solidez formal e técnica, não foi particularmente dado ao *Hollywood style* e suas partituras distinguem-se pela sobriedade temática, peculiar sentido estrutural e rigor instrumental. Como exemplos da sua arte haveria que acrescentar aos filmes citados suas duas contribuições para o cinema de John Farrow —*Hondo* (1953) e *Plunder in the Sun* (1953)—, exemplo da sua abordagem do *western* e do cinema de aventuras, *An Affair to Remember* (1957, Leo McCarey), *Boy on a Dolphin* (1957, Jean Negulesco) e *One-eyed Jack* (1961, Marlon Brando). Na década de 60, Friedhofer quase não pisou os estúdios. Orientado para a televisão — a música para a série *I Spy* (1965) conheceu um enorme êxito —, só colaborou com Roger Corman em *The Secret Invasion* (1964) e *Von Richthofen and Brown* (1971).

A carreira criadora de Jerome Moross, outro famoso orquestrador da Warner, está dividida entre a tela e a sala de concertos. Músico de extração clássica, em 1942 — contando 29 anos— estreou sua 1.ª Sinfonia, em Seattle, sob a direção de Sir Thomas Beecham. Suas partituras mais interessantes para o cinema são *The Big Country* (1958, William Wyler), *Huckleberry Finn* (1960, Michael Curtiz), as duas contribuições para a filmografia de Otto Preminger —*Five Fingers Exercise* (1962) e *The Cardinal* (1963) —, *The War Lord* (Franklin J. Schaffner, 1965) e a delicada composição de Paul Newman *Raquel, Raquel* (1968).

O polonês Bronislaw Kaper foi para a Metro o mesmo que Steiner ou Waxman para a Warner. Formado no Conservatório de Varsóvia, ativo como pianista e compositor na Europa do período entre as duas guerras, o advento do nazismo forçou-o ao exílio. Fixado em Los Ángeles, foi contratado pela Metro para seu departamento musical em 1940. William S. van Dyke confiou-lhe, em 1939, a criação da sua primeira partitura exclusiva, a de *I Take This Woman*. Em 1941 chegou *Comrade X,* de King Vidor, e em 1943 *The Cross of Lorraine,* para Tay Garnett. A carreira de Kaper é, no entanto, irregular; durante seus cerca de vinte e oito anos na Metro, o músico manteve uma luta quase constante para demonstrar que era algo mais do que o autor de uns títulos de êxito. Contudo, estes últimos abundam na sua filmografia, desde o tema de *San Francisco* até à inefável melodia de *Lili* (1953, Charles Walters; a respectiva trilha sonora daria a Kaper o Óscar desse ano), passando por «*While my Lady Sleeps*» — que Nelson Eddy cantava em *The Chocolate Soldier* (1941, Roy del Ruth)—, pelo tema de «Glória» — Elizabeth Taylor em *Butterfield 8* (1969, Daniel Mann)—, pelos bailados *The Glass Slipper* (1955, Charles Walters) ou pela canção associada a Grace Kelly em *The Swan* (Charles Vidor, 1956). Mas Kaper soube criar alguns dos mais fascinantes fundos musicais saídos de Hollywood sem recorrer a qualquer canção: *Gaslight* (1944, George Cukor), *The Stranger* (1946, Orson Welles), *Green Dolphin Street* (1947, Victor Saville), *The Red Badge of Courage* (John Huston, 1951), *The Actress* (1953, George Cukor) ou *The Brothers Karamazof* (1958, Richard Brooks). São, todavia, suas últimas composições as que alcançam o nível mais elevado da sua atividade criadora, especialmente o *remake* de *Mutiny on the Bounty* (1962, Lewis Milestone) e a admirável trilha sonora de *Lord Jim* (1965, Richard Brooks).

O decurso dos anos foi deixando na penumbra do reconhecimento popular Adolph Deutsch, um dos mais delicados trabalhadores musicais de Hollywood. Músico versátil, Deutsch possuía uma facilidade natural para passar da comédia ao drama. Em 1937 colaborou com Steiner na música de *Tovarich,* de Anatole Litvak. No começo dos anos 40 ligou-se momentaneamente à filmografia de Humphrey Bogart, na sua fase do «cinema negro», compondo a música de títulos como *They Drive by Night* (1940) e *High Sierra* (1941), ambos de Raoul Walsh, *The Maltese Falcon* (1941, John Hus-

Embaixo: cartaz do filme San Francisco, *realizado por W.S. van Dyke em 1936, com música de Bronislaw Kaper. Homem de temperamento singular, Kaper compôs sua melhor música para os filmes que o interessavam especialmente. Embora* San Francisco *não figurasse entre eles, seu tema alcançou grande popularidade.*

ton), *All through the Night* (1942, Vincent Sherman) e *The Big Shot* (1942, Lewis Seiler). Para Raoul Walsh escreveu as partituras de *Manpower* (1941), *Northern Pursuit* (1943) e *Uncertain Glory* (1944) e, para Jean Negulesco, as de *The Mask of Demitrios* (1944), *Nobody Lives Forever* (1946) e *Three Strangers* (1946). Na década de 50 centrou sua criatividade no campo da comédia, colaborando com Vincente Minelli e Billy Wilder; citemos, do primeiro, *Father of the Bride* (1950), *The Band Wagon* (1953) e *Tea and Sympathy* (1956) e do segundo *Some Like It Hot* (1959) e *The Apartment* (1960). Anotemos, também, sua contribuição para *Funny Face* (1957, Stanley Donen) e *The Girls* (1957, George Cukor).

Com David Raksin chegamos a uma das grandes figuras da Hollywood musical, um digno sucessor dos Steiners ou Newmans; na verdade, este último foi seu «chefe» durante vários lustros. Apesar da variedade das suas partituras e tratamentos, Raksin ficou imortalizado para a história do cinema por um tema celebérrimo: *Laura,* composição escrita para o filme de Otto Preminger, em 1944. Durante seus anos de estudante, Raksin teve como professor Arnold Schönberg instalado na Califórnia. Raksin orientar-se-ia posteriormente para o *jazz,* passando a fazer parte da orquestra de Benny Goodman. Seu primeiro trabalho para o cinema surgiu quando Alfred Newman, responsável pelo departamento de música de 20th Century Fox, o convidou para colaborar com Charles Chaplin em *Tempos Modernos* (1936). No ano seguinte assinou sua primeira composição para o cinema, *Marked Woman,* de Lloyd Bacon. Até *Laura,* suas atribuições criativas centraram-se em filmes de terror ou de *gangsters,* o que lhe permitiu realizar todo o tipo de experiências sonoras, normalmente ausentes dos filmes que pediam música estandardizada. *Laura* significou seu lançamento e reconhecimento dentro da Fox. Irwin Bazelon observou que a música de *Laura* lembrava a linguagem sonora de Alban Berg.

Do amplo espectro da sua carreira podemos salientar os seguintes filmes: *Fallen Angel, Daisy Kenyon* e *Forever Amber* (de 1945 o primeiro e de 1947 os outros dois, todos de Otto Preminger), *The Secret Life of Walter Mitty* (1947, Norman McLeod), *Force of Evil* (1948, Abraham Polonsky, a música mais «berguiana» escrita por Raksin), *Whirlpool* (1949, de novo Preminger), *Across the Wide Missoury* (1951, William A. Wellman), *The Bad and the Beautiful* (1951, Vincente Minelli), *Apache* (1954, Robert Aldrich), *Bigger than Life* (1956, Nicholas Ray), *Hilda Crane* (Philipp Dunne, 1956), *Separated Tables* (1951, Delbert Mann), *Too Late Blues* (1962, John Cassavetes), *Two Weeks in Another Town* (1962, Vincente Minelli, de certa forma um *remake* de *The Bad and the Beautiful,* pelo que Raksin utilizou partes escritas para aquele filme), *Sylvia* (1965, Gordon Douglas, também um *remake* parcial de *Laura*), *Will Penny* e *The Glass House* (1968 e 1970, Tom Gries) e *What's the Matter With Helen?* (1971, Curtis Harrington).

Victor Young, o último dos homens da primeira geração, era um arranjador de canções populares e regente de orquestras de rádio. O cinema revelou-lhe sua verdadeira vocação, mas a sua carreira, não muito longa (de 1936 a 1958), apresenta uma assombrosa diáspora de títulos que nos demonstram a grandeza e miséria de Young, típico compositor de Hollywood, capaz dos maiores rasgos de inspiração assim como de penosas incursões na vulgaridade e no lugar-comum. A partitura escrita para o filme de Sam Wood *For Whom the Bell Tolls* (1943) é um exemplo destas características: o filme, passado durante a Guerra Civil espanhola, deu a Young oportunidade de construir as inevitáveis cenas flamencas, com os não menos inevitáveis rasgados de guitarra espanhola, enquanto para a seção final do filme soube compor música de verdadeira força dramática.

Dentre o amplíssimo número de obras musicadas por Young, uma seleção estrita deveria incluir *Maid of Salem* e *Wells Fargo* (ambas de 1937, devidas a Frank Lloyd), *The Outlaw* (1943, Howard Hughes), *The Ministry of Fear* (1944, Fritz Lang), *A História do Dr. Wassel* (1944, De Mille),

Arquivo Salvat

David Raksin, um dos mais célebres compositores de Hollywood, conseguiu com Laura, *filme de Otto Preminger, interpretado por Gene Tierney e Dana Andrews, que os produtores reparassem nele. A partitura de Raksin não só demonstrou o poder da música num filme, como significou para seu autor a fama e o dinheiro. À esquerda: uma cena dessa obra.*

André Previn começou sua carreira como pianista de jazz *e orquestrador da Metro. Depois de obter alguns êxitos, começou a estudar direção de orquestra com Pierre Monteux, profissão a que se dedicou preferencialmente, embora sem abandonar por inteiro o mundo do cinema. Na outra página: fotografia do músico com um Óscar da Academia nas mãos.*

Love Letters (1945, William Dieterle), *Unconquered* (1947, De Mille), *State of the Union* (1948, Frank Capra), *Sansão e Dalila* (1949, De Mille), *The Greatest Show on Earth* (1952, De Mille), *The Quiet Man* (1952, John Ford), *Shane* (1953, George Stevens), *Johnny Guitar* (1954, Nicholas Ray, juntamente com a anterior, sua melhor partitura para um *western*), *Around the World in 80 Days* (1956, Michael Anderson) e *Run of the Arrow* (1957, Samuel Fuller).

A música do século XX chega a Hollywood

A chegada ao cinema de uma nova geração de autores musicais, aproximadamente durante a década seguinte ao final da Segunda Guerra Mundial, subverteu a ordem estabelecida, no sentido de alterar a *língua franca* criada por homens como Steiner, Korngold ou Tiomkin. O primeiro sinal foi a presença de uma segunda geração de compositores «clássicos» atraídos pelo cinema, sendo os nomes mais representativos desse grupo Alex North e Leonard Rosenman. North recebera ensinamentos de Aaron Copland e Ernest Toch. Sua colaboração com o cinema começara numa época recuada, 1937, sem continuidade posterior. Em 1951 escreveu a música do filme *Death of a Salesman* (Laszlo Benedek) e, em face dos resultados, Elia Kazan chamou-o para um novo filme nesse mesmo ano: *A Streetcar Named Desire;* para esta obra, North criou uma espantosa partitura de *jazz,* motivo de escândalo na altura, mas destinada a converter-se num dos pontos de referência obrigatórios da «nova Hollywood» musical. A lista seguinte de composições de North não é excessiva, mas está repleta de partituras importantes: *Viva Zapata* (1952, novo trabalho para Kazan), *Désirée* (1954, Henry Koster), *The Rose Tattoo* (1955, Delbert Mann), *The Bad Seed* (1956, Mervin Le Roy), *The Long Hot Summer* (1958, Martin Ritt), *Spartacus* (1960, Stanley Kubrick), *The Misfits* (1960, John Huston), *The Children Hour* (1962, William Wyler), *Cleópatra* (1963, Joseph Mankiewicz), *Cheyenne Autumn* (1964, John Ford), *The Agony and the Ecstasy* (1965, Carol Reed), *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1966, Mike Nichols), *Shoes of The Fisherman* (1968, Michael Anderson) e *Carny* (1980, Robert Kaylor). North não desprezou o meio televisivo e para ele escreveu a música de séries como *77 Sunset Street* (1958), *África* (1967), que seria a base temática da sua 2.ª Sinfonia, e *Rich Man, Poor Man* (1976). Como curiosidade, refira-se que o material básico da sua 3.ª Sinfonia foi a partitura rejeitada por Kubrick para o filme *2001: A Space Odyssey.*

Vendrell

Leonard Rosenman constitui um caso ainda mais singular. Músico de vanguarda, aluno de Schönberg, Roger Sessions e Dallapiccola, sua estréia em Hollywood revestiu-se do aspecto de assalto a uma fortaleza, já que se estreou no cinema compondo a primeira partitura serial escrita para um filme nos Estados Unidos: *The Cobweb* (Vincent Minnelli, 1955). Além da sua audácia sonora, outro fator distinguia os pentagramas de Rosenman: sua inusitada violência. Essa violência quase animal continuou se manifestando em filmes, chamemos-lhes «tonais», como *Edge of the City* (1957, Martin Ritt) ou *The Young Stranger* (1957, John Frankenheimer). Numa filmografia que também não é extensa, anotemos seus dois filmes para James Dean, *East of Eden* (1955, Elia Kazan) e *Rebel Without a Cause* (1955, Nicholas Ray), *The Outsider* (1961, Delbert Mann), *The Chapman Report* (1962, George Cukor), *Fantastic Voyage* (1966, Richard Fleischer). *A Man Called Horse* (1969, Elliott Silverstein), sua adaptação e direção da trilha sonora de *Barry Lindon* (1975, Stanley Kubrick) e sua fantasiosa composição para *The Lord of the Rings* (1978, Ralph Bakshi).

Também Elmer Bernstein foi aluno de Roger Sessions. Seu gosto pelo *jazz* conciliou-se com sua carreira como concertista de piano, mas, desde 1951, sua dedicação ao cinema é virtual e exclusiva. A principal característica de Bernstein é a versatilidade, que lhe permite abordar absolutamente todos os estilos. Sua estréia produziu-se com *Boots Malone* (1951, William Dieterle) e é difícil salientar marcos numa carreira tão intensa como a sua. Refira-se, no entanto, sua habilidade para o cinema histórico-épico — *The Ten Commandments* e *The Buccaneer* (1956 e 1958), de Cecil B. de Mille —, para a comédia — *The Hallellujah Trail* (1965, John Sturges), *Airplane II* (1982, Ken Finkleman), *Class* (1983, Lewis John Carlino) —, para a tragédia — *The Man with the Golden Arm* (1955, Otto Preminger, outra das partituras de *jazz* que mais influíram na moderna linguagem musical do cinema americano), *Desire under the Elms* (1958, Delbert Mann), *Birdman of Alcatraz* (1962, John Frankenheimer), *The Carpetbaggers* (1963, Edward Dmytryk) ou *The Liberation of L. B. Jones* (1970, William Wyler) —, para o *western* — *The Magnificent Seven* (1960, John Sturges, a composição mais popular deste autor) —, para o cinema de aventuras — *Men in War* (1957, Anthony Mann), *The Great Escape* (1963, John Sturges), *Gold* (1974, Peter Hunt), *Mc Q* (1974, John Sturges) ou *Spacehunter* (1983, Lamont Johnson) —, e, ainda, mais um gênero em que é verdadeiro especialista, o drama de costumes, com títulos como *Some Came Running* (1958, Vincent Minnelli), *To Kill a Mockingbird* (1962, Robert Mulligan, talvez sua obra-prima), *Walk on the Wild Side* (1962, Edward Dmytryk), *Hud* (1963, Martin Ritt) ou *Love with the Proper Stranger* (1964, Robert Mulligan).

André Previn realizou uma insólita carreira em sentido contrário, ou seja, de Hollywood para a sala de concertos. Este famoso regente de orquestra foi, durante os anos 50 e primeiros da década de 60, um dos compositores mais apreciados pelo cinema americano. Suas partituras para *Elmer*

Em cima: uma cena de Close Encounters of the Third Kind, *realizado por Steven Spielberg em 1977. Este filme, revolucionário em muitos aspectos, dispôs de uma partitura de John Williams, que pretendia um certo regresso a modelos musicais de épocas passadas.*

Gantry (1960, Richard Brooks), *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1962, Vincent Minnelli), *Long Day's Jorney into Night* (1962, Sidney Lumet), ocupam já um lugar importante na antologia da música de filmes. De relevância semelhante são suas três composições para o cinema de Billy Wilder: *One, Two, Three* (1961), *Irma la Douce* (1963) e *Kiss me, Stupid* (1964).

Estão mais ligados ao *jazz* e à música ligeira Quincy Jones —com uma partitura já clássica, a de *In Cold Blood* (1967, Richard Brooks), onde identificava os dois assassinos por meio de um contrabaixo de cordas e um contrafagote— e Henry Mancini, este último associado a quase toda a filmografia de Blake Edwards, desde o magistral *Breakfast at Tiffany's* (1961) até à inesgotável série de *The Pink Panther*, deixando de lado sua de modo algum gratuita capacidade para o gênero policial —*Touch of Evil* (1958, Orson Welles)— ou a tragédia — *The Molly Meguires* (1970, Martin Ritt).

A terceira geração, que começou a atividade no cinema cerca de 1960, apresenta criadores procedentes, uma vez mais, do *jazz* (Jerry Fielding), do campo clássico (John Williams) ou de um compromisso entre ambos (Jerry Goldsmith). Este último adotou todos os estilos imagináveis, sempre dentro de uma linguagem contemporânea da maior versatilidade. Além disso, é um dos poucos casos em que a criatividade está associada a um frutuoso trabalho continuado com um mesmo orquestrador, o imaginativo Arthur Morton. Goldsmith tentou a linguagem da politonalidade e dos *clusters* em *Seconds* (1966, John Frankenheimer), *O Planeta dos Macacos* (1968, Franklin J. Schaffner) ou *Alien* (Ridley Scott, 1979), o romantismo apaixonado em *The Blue Max* (1966, John Guillermin) ou *The Wind and the Lion* (1975, John Millius), os tradicionais jeitos da aventura em *Patton* (1970, Schaffner), *First Blood* (1982, Ted Kotcheff), a voz mítica do *western* em *Rio Lobo* (1970, Howard Hawks) ou *Wild Rovers* (1971, Blake Edwards), e a mistura de desusados instrumentos ou equipamento eletrônico com a orquestra habitual, tal como em *Freud* (1962, John Huston), *Prophecy* (1976, Richard Donner), *Star Trek* (1979, Robert Wise), *Coma* (1978, Michael Crichton) ou *Twilight Zone* (1983, o filme coletivo produzido por Steven Spielberg e John Landis).

Nossa panorâmica encerra com John Williams, associado especialmente pelo grande público à série de filmes de George Lucas *Star Wars* (1977), *The Empire Strikes back* (1980) e *O Regresso de Jedi* (1983). Tanto neste ciclo como na sua colaboração para a filmografia de Steven Spielberg —*Jaws* (1975), *Close Encounters of the Third Kind* (1977), *1941* (1979), *Raiders of the Lost Ark* (1981) ou *ET, the Extra-Terrestrial* (1982)—, Williams praticou um certo tipo de linguagem sonora «retro», evocando a imagística musical de Korngold ou Steiner. Devemos ouvir Williams em obras como *Images* (1972, Robert Altman), onde a música era interpretada pelo percussionista japonês Stomu Yamashita, ou em *The Killers* (Don Siegel, 1964). Num ponto intermédio entre o regresso romântico e a voz do nosso século estão seus pentagramas para *Drácula*, de John Badham (1979), ou *The Fury*, de Brian de Palma (1978).

O século XIX musical não terminou para Hollywood até quase 1950, um paradoxo surpreendente na urbe que promoveu, com o máximo vigor, a arte mais indissociavelmente ligada ao século XX. Também é verdade, como Aaron Copland sublinhou, que desde essa data, 1950, o cinema deu muitos exemplos sonoros que os músicos, em geral, não hesitaram em tornar seus. □

Capítulo 39

Exemplos em forma de seqüências comparadas

A trilha musical de um filme não é uma sinfonia, nem um poema sinfônico, nem uma sonata: não se estrutura em dois, três ou quatro andamentos bem definidos, antes nasce com base na concepção visual da filmagem de imagens. Um filme pode ter trechos musicais de dez minutos ou de trinta segundos e o número desses trechos pode variar entre sete, oito ou, por que não, quarenta. Como analisar estas composições? A enumeração de seqüências, uma a uma, quase carece de significado. Por outro lado, a obtenção de partituras completas de música de filmes nem sempre é fácil nem sequer — paradoxo irritante — para os próprios artistas que as criaram. Escolhemos, portanto, um caminho «possível», a referência a diversas situações que a ação ou o discurso cinematográfico podem propor-nos e a resposta sonora que vários mestres — clássicos e profissionais — deram ao estímulo das imagens. Nosso pequeno estudo vai falar-nos de conflitos armados, de fantasmas, de cenas de amor, de crimes e de perseguições, cinco planos que a fantasia da sétima arte pode criar para o espectador da sala de cinema.

Batalhas: Prokofief e Walton

Em 1938, Prokofief escreveu a música para o filme de Sergei Eisenstein *Alexandr Nevski*. O compositor concebeu a partitura como uma progressão tonal — respeitada na sua posterior cantata, onde reuniu a música do filme em sete andamentos —, que vai desde o desolado dó menor indicador da invasão tártara até o si bemol maior da triunfal cena coral conclusiva. A «Batalha no gelo», quinto andamento da cantata e seqüência axial do filme, foi escrita pelo músico, como muitas vezes tem sido dito, antes de Eisenstein ter filmado as imagens, sendo estas adaptadas na montagem ao ritmo imposto pela música. A célebre seqüência abre, musicalmente, com um letárgico dó menor, a tonalidade que reflete a invasão do solo russo, com passagens tremuladas nos violoncelos e contrabaixos e uma dubitativa sucessão de semicolcheias nos violinos: as imagens mostram a tensão nos rostos, combinada com a visão da inóspita paisagem. Um motivo de corne-inglês e trombone, ambos *in distanza*, parece convocar a aventura. As cordas graves atacam, então, uma célula rítmica, repetida em *ostinato*, que acompanha o começo da cavalgada. O *Allegro moderato*, cada vez mais violento, mas sem acelerar, baseia-se num terceiro tema, confiado à tuba, presságio sinistro do encontro. A batalha imediata combina o tema cantado latino, que durante o filme simbolizou os teutões, com outro motivo em ré maior, representativo da ansiada vitória russa, apresentando-se misturados episódios mais ou menos burlescos — com intervenção sonora de *legno*, caixa e pandeireta —, associados a algumas personagens do filme. Após um longo clímax, a vasta seqüência encerra num tom aprazível, de severa melancolia, suavizada pela promessa da vitória, que chega com o entardecer.

Seis anos depois, William Walton redigia a partitura de *Henrique V*, de Laurence Olivier (1944), transposição para o cinema do original shakespeariano. A seqüência central do filme é também uma batalha, a dos exércitos ingleses contra a cavalaria do rei de França. Uma extensa figura rítmica confiada à caixa apresenta-nos na tela a avançada dos tambores das forças francesas. Trompas e cordas acompanham a entrada da cavalaria. Como em *Nevski*, começa a cavalgada, e aqui dá-se uma fascinante coincidência de sons entre Prokofief e Walton: se aquele secundava o galope dos «bons» (os russos) com um persistente «ostinato» de colcheias nas notas sol sustenido-fá sustenido, Walton acompanha a carga dos «maus» (os franceses) com um *ostinato*, também de colcheias, quase idêntico, sol bemol-fá natural; ali, segundas maiores; aqui, segundas menores, sempre nos mesmo instrumentos, os violoncelos. Um motivo das trombetas com surdina é o contraponto do tema que a tuba propunha em *Nevski*. A música interrompe-se quando a trilha sonora é dominada pelo silvar das flechas lançadas pelos arqueiros ingleses, para logo recomeçar no estentóreo acompanhamento da batalha. A seqüência termina, também, em clima de apaziguamento, com a citação de uma famosa melodia de Auvergne, «Bailero» — recolhida por Marie-Joseph Canteloube na primeira série antológica dos *Chants d'Auvergne* —, acompanhando o discurso de reconciliação pronunciado pelo duque de Borgonha.

Espectros: Chostakovitch e Rózsa

A trilha musical do *Hamlet*, de Grigori Kozintsef (1964), deve-se a Dmitri Chostakovitch. A aparição do fantasma do pai de Hamlet é uma das partes cruciais do filme: uma figura dantesca, enfiada na armadura, com a capa a flutuar ao vento, parece surgir do mar para se dirigir ao herdeiro do trono dinamarquês, no meio de uma noite de tempestade. Chostakovitch acompanha esta aparição com um ominoso tema nos metais, tratado com ressonâncias litúrgicas, e que regressará na paródia do envenenamento confiado aos cômicos e no momento da morte de Hamlet. A tétrica atmosfera completa-se com *pizzicati* das cordas, ritmos contrapostos nos timbales e ocres notas graves do piano.

Um novo filme shakespeariano, o *Júlio César*, de Joseph Mankiewicz (1953), propõe outra visão fantasmagórica com um tratamento musical absolutamente diferente. Miklós Rózsa é o autor da música e a seqüência inicia-se quando o espírito do extinto César se apresenta na tenda de Bruto para o avisar de que o voltará a ver em Filipos. Rózsa evita o lado sinistro da afirmação e recorre a um fundo sonoro totalmente irreal, baseado em harmônicos da harpa e das cordas agudas, arabescos da celesta e colorações do vibrafone, enquanto as cordas graves retomam, de uma maneira distorcida, o tema que, ao longo do filme, está associado à figura de César.

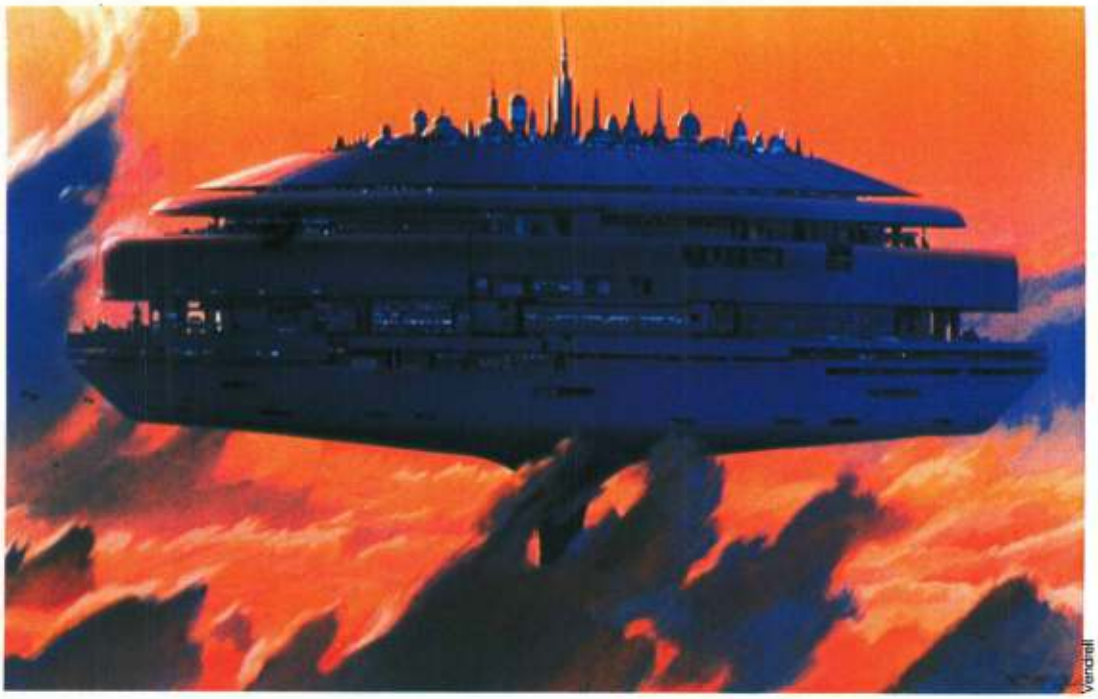
Assassínios: North e Herrmann

Este tema produziu duas das mais lendárias seqüências musicais do cinema. A primeira delas leva-nos, uma vez mais, a Shakespeare e, não menos insolitamente, ao mesmo realizador, Joseph Mankiewicz. Seu filme *Cleópatra* (1963) inspira-se livremente em *Júlio César* e em *Antônio e Cleópatra*. A seqüência do assassínio de César é visualizada no filme através dos olhos da protagonista, que, pelo ritual do fogo, tem uma premonição do crime. A música adota esse mesmo ponto de vista; a base do argumento sonoro é Cleópatra e sua visão. A seqüência articula-se como uma vasto *crescendo*, construído sobre um obsessivo rouquejo dos fagotes e um ofegante tema nas cordas representativo da ansiedade de Cleópatra, pontuado por enigmáticos acordes de percussão. A intensificação de dinâmica e texturas culmina num agitado clímax, rematado pelos timbres de oito pratos suspensos de diferentes tamanhos e uma escala descendente nos sinos tubulares, cujo som fica flutuando na cena.

Mas nenhum crime foi tão justamente famoso, visual e musicalmente, como o assassínio de Marion Janet Leight no banho, precisamente a meio de *Psycho*, de Alfred Hitchcock (1968). O cineasta quis montar, inicialmente, esta cena sem música, mas o compositor Bernard Herrmann convenceu-o da necessidade da mesma. Quando Marion se despe e entra no banho, a trilha musical reduz-se a uma condição de estatismo. Produz-se então o que James Naremore chamou «o mais terrorífico *coup de théâtre* já filmado»: uma figura surge através das cortinas do chuveiro, corre-as com um empuxão e ataca Marion com uma gigantesca faca. Para Louis Gianetti, a trilha sonora integra, além do ruído da água e dos gritos de Marion, «guinchos de pássaros»: nada mais longe da realidade, os supostos gritos dos pássaros não são senão dissonantes arcadas descendentes nos violinos, seguidas de *glissandi* no máximo *sforzando*.

Quando o corpo de Marion cai sem vida, o som passa para as cordas graves, em novos *sforzandi*, tanto com arco como em *pizzicati*, que refletem os estertores da moça.

Poucas vezes um criador musical produziu um efeito tão intenso com meios tão limita-



Apesar do mundo de ficção científica que rodeia o filme de Irving Kershner The Empire Strikes back, *sua música, devida a John Williams, requer uma orquestra tradicional.*

dos, já que, devemos recordá-lo, toda a música do filme foi escrita só para cordas.

Cenas de amor: Friedhofer e Raksin

Em contraste com a brutalidade sonora e visual da cena que acabamos de descrever, passaremos agora para uma das mais delicadas e sutis seqüências de amor que o cinema nos deu. Pertence a *The Best Years of Our Lives* (1946, William Wyler) e a música deve-se a Hugo Friedhofer. O filme trata do regresso à vida civil de três combatentes americanos na Segunda Guerra Mundial; um deles, Homer Parrish, volta para casa mutilado das duas mãos — Harold Russell, o intérprete, perdera realmente as mãos durante a guerra —, convencido de que a antiga noiva, Wilma (Kathy O'Donnell), não quererá aceitar um aleijado. Uma noite, a jovem insiste em esclarecer a situação com Homer e este convida-a a subir até ao quarto. A música vai seguir uma estrutura concêntrica em torno de três temas: A-B-C-B'-A'. Quando Homer e Wilma sobem as escadas, repete-se mais uma vez um ambíguo motivo em oitavas, «Regresso ao lar», ouvido no começo do filme. Já no quarto, Homer tira os ganchos que fazem as vezes das mãos amputadas; escuta-se, num amargo ré menor, outro tema ouvido no início do filme: «Vizinhos.» Homer, humilhado perante a trágica revelação que julga ter feito a Wilma, procura agarrar o pijama, mas, nesse momento, a moça aproxima-se dele e com as palavras «Eu faço isso, Homer», abotoa docemente os botões; a tonalidade muda inesperadamente para ré maior e o tema de Wilma aparece, radiante, nos violinos. A jovem ajuda Homer a deitar-se e despede-se dele com um beijo, enquanto «Vizinhos» reaparece no ré maior reinante. Homer fica sozinho, a câmara centra-se no seu rosto, que se nos apresenta sulcado de lágrimas, mas cheio de uma paz inefável. O motivo «Regresso ao lar» acompanha esta imagem, agora numa límpida resolução de harmonias.

É muito distinta quanto à concepção a «cena de amor» de *Laura* (1945, Otto Preminger), com música de David Raksin. O surpreendente é que nela há apenas uma personagem, o detetive que Dana Andrews personifica. Laura (Giene Tierney) não aparece diretamente na imagem, mas sim o retrato dela. Foi dada como morta e o policial regressa ao seu apartamento: examina seu diário, suas cartas, sua roupa, e é a música que confirma que a personagem se apaixonou por uma imagem, um fantasma. A simplicidade com que Raksin sugere este idílio unilateral, insólito, pode admirar-nos hoje. Só emprega o hipnótico tema associado a Laura e uma lenta progressão de acordes num piano, manipulado eletronicamente, que evocam a irrealidade da situação. O efeito, bem simples, é, no entanto, usado com tal sabedoria que deu na altura que pensar (e que escrever) a mais de um comentarista acerca da utilização por Raksin de sistemas electrônicos desenvolvidos.

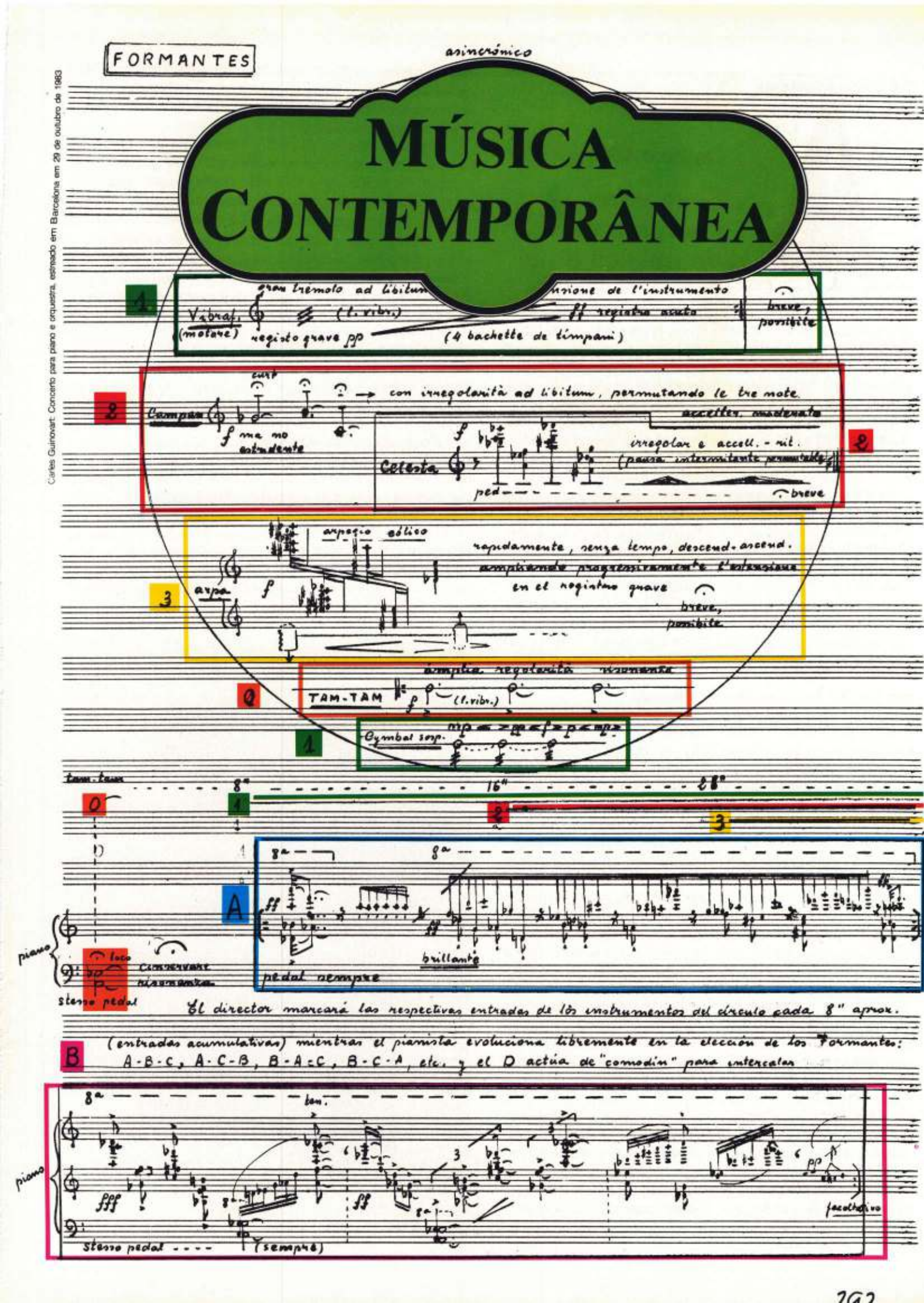
Perseguições: Goldsmith e Williams

É evidente que a cena de perseguição é quase um gênero *per se* no cinema, tendo dado origem a filmes baseados apenas nessa fórmula. Hoje parece adequado falar de «naves espaciais», que substituíram, nos últimos anos, o cavalo e até o automóvel na ficção das telas. Em contraposição ao último filme comentado, sofisticados elementos eletrônicos ganham vida na trilha sonora de *Star Trek* (1979, Robert Wise), cuja partitura musical se deve a Jerry Goldsmith. Após a marcha que acompanha o genérico — com um tema associado à mítica nave da série televisiva que dá título ao filme, a luxuosa *Enterprise* —, o som dos sintetizadores domina o mapa sonoro, simbolizando a imensidade espacial. Assistimos então a uma desusada perseguição ao contrário, quer dizer, a ação da frota estelar do planeta «Klyngon» contra uma fantasmagórica, imensa nuvem energética, que vai fazendo desaparecer as naves uma após outra. Goldsmith musicou a seqüência com enorme habilidade, construindo um progressivo *crescendo* sobre uma obsessiva ideia rítmica, para traduzir sonoramente o desaparecimento das naves atacantes mediante a elisão gradual de instrumentos, todos eles dentro de uma linguagem híbrida, que combina elementos vanguardistas e tradicionais. No final da extensa seqüência, o único elemento sonoro perceptível é, de novo, a voz dos sintetizadores.

Pelo contrário, John Williams recorreu à orquestra tradicional — ampliada — e a uma «histórica» linguagem tonal para sua partitura de *The Empire Strikes back* (1980, Irving Kershner), segunda parte de *Star Wars*. A penúltima cena do filme, a fuga dos rebeldes após o combate entre o protagonista Luke Skywalker e o sinistro Lord Vader — que lhe infligiu graves feridas — e a prévia petrificação do outro herói da saga, Han Solo, é uma cena de perseguição, em que Williams demonstra sua arte para a variação e inter-relacionação de temas. A estrutura da música é um intricado *moto perpetuo* a cargo das cordas, sinal da veloz fuga na nave *O Falcão Milenário*. Sobre o mesmo confluem dois temas, o da «Marcha Imperial», emblema da tétrica personalidade de Vader — que procura atrair telepaticamente Luke para si — e do amor entre Han Solo e a princesa Leia, que se afasta do planeta forçada a abandonar o homem que ama. Ambos os temas, respectivamente nos metais e nas madeiras/cordas, foram criados por Williams para esta segunda parte da série, e a sua mistura e uso simultâneo dão lugar a uma vibrante cena de conflito sonoro, dentro do intenso ritmo da fuga sideral. ■

FORMANTES

MÚSICA CONTEMPORÂNEA



Capítulo 40

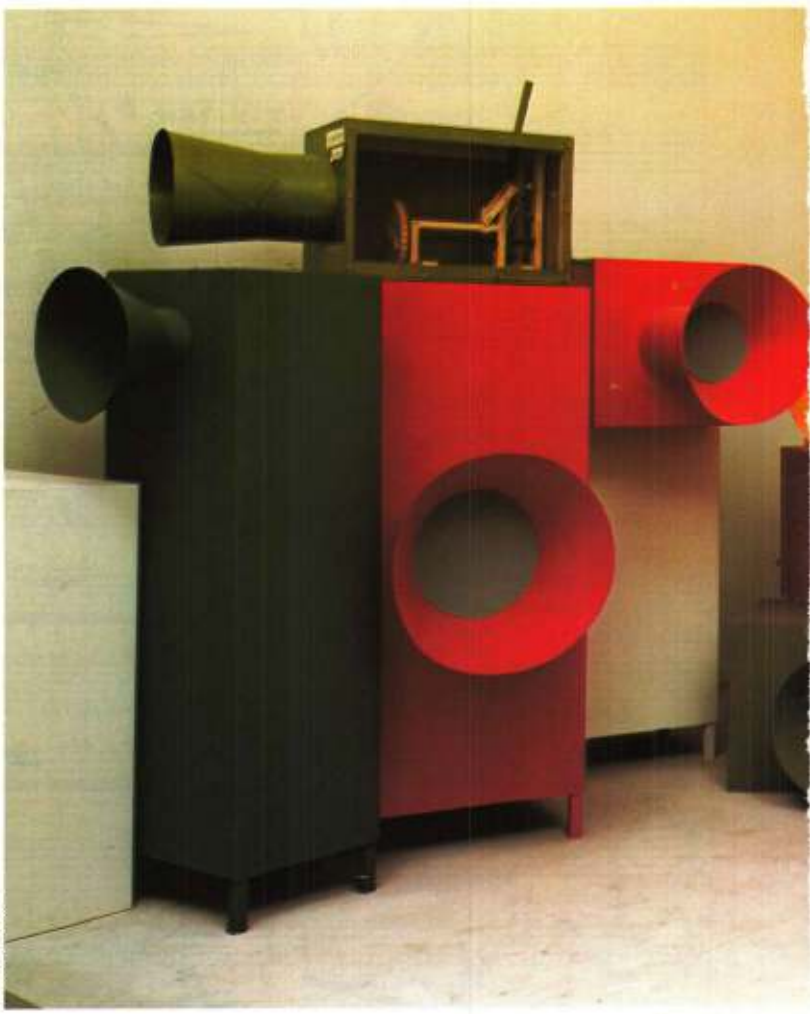
Elementos instrumentais da música atual

A nova tímbrica da música contemporânea desenvolveu um conceito sonoro diferente, baseado na exploração *ad extremum* dos instrumentos tradicionais e na aquisição de novos meios de produção sonora derivados da alta tecnologia do século XX. A estética contemporânea, no seu desejo de novidades, encontrou no fator tímbrico um dos campos mais ricos e menos explorados. Se bem seja verdade que um violoncelo, ponhamos como exemplo, foi construído originalmente para desempenhar uma função fundamentalmente lírica (que encontrou sua melhor razão de ser na época clássica e romântica), também é certo que esconde uma série de recursos (talvez pouco usados em períodos passados) de efeitos estranhos para um ouvido tradicional, mas que ampliam extraordinariamente a gama de sonoridades e oferecem um vasto campo de ação ao compositor de hoje. Por isso, focaremos, em primeiro lugar, este progressivo avanço na especulação tímbrica de instrumentos conhecidos e, em seguida, veremos alguns aspectos da música eletrônica e do moderno sintetizador.

Em direção a um mundo desconhecido

Não podemos, é claro, separar esse elemento tão prezado na música que é a cor, o timbre de cada instrumento, da função estética do ato criador. Falar do timbre, de todos seus matizes e variantes, é, de certo modo, explicar a evolução da arte sonora contemporânea. Por outras palavras: não se pode — ou não se deve — separar um elemento do complexo conjunto que o ato criador global representa. O artista compositor não decide escrever friamente à base de sons «especiais», quase não reconhecíveis musicalmente, pois que tenta antes, a partir de um material sonoro sugestivo e mais ou menos novo para ele, descobrir novas essências, criar um mundo orgânico que se desprenda da alma deste material. Deste modo, o compositor situa-se numa relação mágica — mesmo no sentido mais primitivo do termo — com o sonoro. Desta relação, altamente respeitosa e quase sagrada, desprende-se um mundo sonoro desconhecido e, como ao descobrirem-se as primeiras palavras de uma nova linguagem, cria-se, por via de dedução e coerência, um novo idioma compositivo. É, no melhor dos casos, esta compenetração vivencial, esta tensão do espírito criador que estimula a manipulação de elementos pouco usados no passado, mas que, pouco a pouco, vão entrando na normalização, no *modus faciendi* de uma época. Assim, é fácil encontrar em qualquer partitura orquestral de hoje uma proliferação de sinais de toda a índole, dando a entender que o essencial não é tanto a altura da nota (seja um fá ou um mi) como o seu modo de ataque; isto é, no caso das cordas, com a ponta do arco ou com o talão, precisando se se deve tocar por cima do cavalete *(sul ponticello)* ou no extremo contrário *(sulla tastiera)*, para oferecer sonoridades crispadas ou suaves, ou então com indicações de que se deve tocar com a madeira do arco *(col legno)* ou *fortissimo*, mas com surdina, para distorcer a vibração.

Todo este repertório de possibilidades nos dá já uma idéia de que o instrumento ultrapassou os limites da sua função original. Mas tudo isso não é puro capricho; pelo contrário, esta evolução em direção ao desconhecido corresponde à mesma atitude de estudo que força o homem a sair do seu meio habitual para o fazer contemplar outras realidades e verificar como eram relativas suas suposições. O conhecido já é nosso e podemos fazer uso dele sempre que nos interesse. Agora, trata-se de saber o que pode haver mais além, se um regresso aos sons balbuciantes do primitivismo, como ponto de auto-análise e instrospecção, ou um descobrimento metafísico da arte. A arte, disse-se sempre, é a manifestação do espírito através de meios materiais. Que sucede quando esta manifestação se expressa por outros processos diferentes dos habituais? Não devemos esquecer que os modos de vida mudaram e que a arte, quando é autêntica, é a mais clara expressão de uma época, o sismógrafo de realidades que se mostram diferentes do que eram ontem, isto para lá de se viver hoje num processo de aceleração constante que chega a pôr em crise as coisas mal nasceram. Além disso, nesta era industrial, vivemos com tensão na sociedade do ruído, já anunciada pelos futuristas italianos Russolo e Marinetti no seu *Manifesto* de 1913. Não é, pois, lógico que o ruído, esse companheiro de todos os dias, intervenha como um precioso testemunho na arte da realidade cotidiana do homem atual?



Giancarlo Costa

Novas técnicas e recursos instrumentais

Talvez devamos falar aqui do processo tímbrico-histórico da música do século XX, que conduziu a arte dos sons ao seu estado atual. Referimo-nos a essas partituras de meados do século, como por exemplo *Ionização,* de Edgar Varèse, ou *Amores,* de John Cage, que causaram impacto na altura e que representaram um marco nesta viragem do conceito instrumental. *Ionização,* escrita em 1931 para um conjunto de doze percussionistas e piano, que totalizam uns trinta instrumentos de percussão, fala por si própria das mudanças produzidas; ademais, a própria visão da partitura, sem pautas, exceto para o piano (os instrumentos de som indeterminado escrevem-se sobre uma única linha), e um sentido extremo das gradações revelam já uma atitude vanguardista. Segundo o próprio Varèse, a obra tenta pôr em jogo «uma relação de processos físicos ou químicos». Nela, tudo é ritmo e matização. Por seu turno, *Amores,* escrita para três percussionistas e piano preparado, data de 1943 e mostra já a trajetória de Cage, seu orientalismo e um grande sentido tímbrico pela utilização de um piano que não soa como tal.

Falaremos, em seguida, dos novos recursos instrumentais registrados em tratados como o de Bertolozzi, *Novos Sons para Instrumentos de Sopro* (1967), que abre um novo capítulo no uso dos instrumentos de sopro de madeira, ao descobrir suas possibilidades multifônicas. Tanto a flauta como o oboé, o clarinete como o fagote, foram sempre considerados instrumentos essencialmente melódicos. Quem não recorda o caráter dolente do oboé *d'amore* nas Paixões e Cantatas de Bach, o gemido de Orfeu no sempre escolhido critério instrumental de Gluck ou o patético canto do corne-inglés em *O Cisne de Tuonela,* de Sibelius? Certamente, o solo expressivo num instrumento de sopro de madeira (geralmente de palheta) tem um pouco desta comunicação direta do canto, o instrumento natural e, portanto, o mais genuíno na comunicação. Quem iria pensar que destes instrumentos poderia nascer uma técnica especial que permitisse conglomerar um espectro acústico que produzisse um impacto multifônico? Quem teria acreditado que estes instrumentos se iriam converter em novos agentes tímbricos por meio de adequadas posições técnicas, não tapando por completo algumas chaves e dando lugar a uma nova técnica por parte do executante, que deverá especializar-se e conhecer um novo *modus operandi?* Entramos com isso numa nova mentalidade de produção sonora, à qual não é alheia a experiência do laboratório de música electrônica. Nesta linha se enquadra também o tratado de Jesús Villa Rojo *El clarinete y sus posibilidades,* que fornece as tabelas de produção de som mais pormenorizadas. Naturalmente, trata-se de um mundo sonoro muito diferente daquele que a tradição nos legou; nesta obra encontramos efeitos especiais, como o *glissando* (que no clarinete nunca será tão puro como o que se obtém num violino, e no qual poderá chegar a intervir a voz cantada, se se quiser, ao mesmo tempo que se toca); o *flatterzunge,* ou trêmulo labial, que, há que reconhecê-lo, nunca é tão cômodo num instrumento de palheta como o pode ser na flauta; a obtenção de intervalos menores do que o meio-tom; sons rotos, etc. Tudo isso convida a considerar uma segunda natureza neste instrumento de sopro, insuspeitada *a priori,* e que

Ao lado: o intonarumori, *um invento do compositor italiano Luigi Russolo (1885-1947). Embora seu aparelho não tivesse tido qualquer repercussão na composição, o princípio foi adotado por todas as posteriores experiências da vanguarda.*

Embaixo: fotografia de Jesús Villa Rojo, compositor e clarinetista espanhol que dedicou a este instrumento, de que é um virtuose, notáveis esforços de renovação técnica que ampliam o âmbito das suas possibilidades tradicionais.

Ana Muller

nos põe em contato com outra matéria sonora, amplamente tentadora para o compositor inconformista.

A este respeito são muito ilustrativas as diferentes *Sequenze,* numeradas de um a sete, do compositor italiano Luciano Berio, cada uma das quais escrita para um instrumento solista (flauta, harpa, voz só, piano, trombone, violeta e oboé) — solo instrumental de que extrai os mais atraentes recursos, sem nunca dar a impressão de um catálogo de efeitos, antes estabelecendo imediatamente o poder de comunicação. Isto quer dizer que cada uma destas peças virtuosísticas não foi pensada apenas para ilustrar as possibilidades do instrumento em questão, mas sim que as possibilidades do novo verbo são utilizadas como veículo de outra dimensão expressiva. Por isso insistíamos atrás em não querer separar nenhum dos parâmetros musicais — fossem eles o ritmo, a melodia, a harmonia, o timbre, a intensidade, etc. — do conceito mais complexo de composição global. A *Sequenza III,* para voz só, é representativa do que acabamos de dizer, já que reflete uma grande liberdade de concepção, abarcando desde a mais descontraída gargalhada até o canto mais concentrado de inspiração oriental. Falar da grafia utilizada seria entrar no fascinante mundo da semiótica (ou semiologia musical), com as conseqüências interpretativas — que põem verdadeiramente à prova as capacidades do soprano — que isso implicaria.

Podemos, pois, abordar qualquer destas obras de muitos ângulos: grafia, timbre, interpretação (compreensão do fenômeno musical contemporâneo), virtuosismo, uma certa liberdade vivencial e interpretativa, etc., mas sempre longe daquela caduca quadratura rítmica do verso musical ou daquela rigidez métrica que não permitia que se saísse das margens estreitas da barra do compasso. Com todos estes novos recursos, voltamos, talvez, à recuperação das nossas origens, aos sons agora deliberadamente balbuciantes e até toscos (quando não refinados e sutis). Mas este estádio foi conseguido de uma maneira consciente, sabendo que organizamos o caos porque sabemos que somos capazes de estruturar a ordem. Não foi esta consciência que nos liberta de todo o tipo de preconceitos o grande triunfo da ciência e da arte do século XX? É esta ausência de tabus que vai permitir que, dentro de uma amplíssima margem de liberdade, o artista se enfrente consigo próprio e se expresse num mundo em que tudo é possível. Não é porventura original e revelador duma grande liberdade de pensamento esse trinar perpétuo do cravo, que chega a fazer esquecer a própria natureza do instrumento, no *Continuum* de György Ligeti? Este é um mundo fantástico onde não cabe qualquer surpresa. Não se diria desta obra para solo de cravo que foi talvez elaborada a partir de um sintetizador? Não há dúvida de que a ilusão acústica é significativa e que o tratamento repetitivo e mecanicista diz muito por si só da estreita relação que existe entre o homem e a máquina. Parece-nos importante acentuar que esta peça para cravo, talvez o instrumento mais evocador do século XVIII, é uma das composições mais explícitas do pensamento atual. Registe-se que o milagre se produziu sobretudo graças ao fator tímbrico.

Novas possibilidades instrumentais

Vemos, pois, que a matéria instrumental sofreu uma espetacular transformação, mesmo a partir dos instrumentos mais tradicionais. Existe hoje um repertório de recursos consagrados já pelo uso e que , juntamente com técnicas especiais de composição, formam o patrimônio sonoro da música atual. Todos os instrumentos, exceto talvez os de sons fixos, ampliaram sua extensão por processos por vezes pouco freqüentes, como, por exemplo, um cilindro artificial de cartão acrescentado ao tubo de um fagote para conseguir um som mais grave, recurso usado por Ligeti no seu colossal *Réquiem.* Além disso, uma vez que a extensão no agudo depende, nos instrumentos de sopro, da perícia do instrumentista, estudaram-se técnicas para alcançar registros extremos, considerados inabordáveis em épocas não muito distantes.

Outro processo que passou já a uma fase de normalidade é o uso cada vez mais freqüente da surdina, pequeno objeto que, no caso dos instrumentos de arco, se situa sobre as cordas para apagar o som e, nos de metal, se coloca para o mesmo fim na abertura do pavilhão. Verificou-se, ainda, que a surdina é um magnífico meio de distorcer o som, pelo que tem sido muito explorada como efeito musical. Tanto assim é que se foram aceitando, para o caso dos instrumentos de metal, diversos tipos de surdina com diferentes características: para o trombone e a trombeta empregam-se as surdinas *plunger, harmon, straight* ou *wa-wa,* esta última muito utilizada na música de *jazz.* Com a surdina pode também abrir-se e fechar-se gradualmente o pavilhão, obtendo-se uma progressiva modulação de timbre. Há instrumentos em que não se emprega a surdina como, por exemplo, o fagote; mas, mesmo nestes, um compositor que desejar um som quase imperceptível pode pedir ao executante que obture o tubo com um lenço desdobrado. Este tipo de argúcia é utilizado até nos instrumentos de percussão, indicando-se na partitura que se bata no timbale sobre um lenço dobrado, tornando assim bastante menos perceptível a vibração da membrana.

Atualmente, os instrumentos em geral, bem como a técnica virtuosística, alcançaram um grau de aperfeiçoamento extraordinário. Poderíamos continuar enumerando novas possibilidades instrumentais, ainda que a relação fosse muito longa. Como amostra, mencionaremos a utilização cada vez mais freqüente dos chamados «sons harmônicos» (de sonoridade quase irreal) na maioria dos meios instrumentais de natureza melódica e até no timbale: batendo num ponto preciso, quase no bordo, pode conseguir-se um desses sons parciais, separando-o do corpo global do seu espectro tímbrico. Este efeito foi utilizado com profusão pelo americano Eliott Carter, em *Oito Peças para Quatro Timbales,* por Krzysztof Penderecki, em *Dimensões de Tempo e Silêncio,* e por Kazimierz Serocky em *Segmenti.*

São também inúmeros os novos efeitos obtidos no piano. Ter-nos-á ocorrido pensar que este instrumento pode produzir som dedilhando diretamente as cordas? É claro que são já muitos os compositores que souberam extrair dessa nova «caixa de música» os mais atraentes efeitos. Com um plectro podem «beliscar-se» diretamente as cordas do piano, sem necessidade de um mecanismo que se interponha. Não só existe a genial invenção do «piano preparado» de Cage — que consiste em colocar pequenos objetos (parafusos, pedaços de plástico duro, papel, etc.) entre as cordas, para que distorçam ou matem parcialmente a vibração, produzindo uma curiosa sugestão de sonoridade oriental, próxima da do gamelão da ilha do Bali — como também se podem fazer jogos de percussão de vários tipos, bater nas cordas com baquetas, atirar-lhes bolas de pingue-pongue, abafar com o dedo a vibração de uma corda, passar suavemente em *glissando,* com a ponta dos dedos, as cordas de um determinado registro, etc. Os efeitos de *scordatura* na corda (afinação por sons diferentes dos normais) estão hoje na ordem do dia; os

À direita: fotografia que mostra a consola de música eletrônica da Rádio Colônia, um dos primeiros centros que se dedicaram à pesquisa e difusão deste tipo de obras, desde meados do século XX. Depois de então, os laboratórios baseados nestas técnicas experimentaram um grande desenvolvimento, num processo que culminou com a invenção do sintetizador, por Robert Moog, em 1965.

Archiv für Kunst und Geschichte

micro-intervalos (distâncias inferiores a meio-tom) têm um grande campo de ação, bem como a amplificação sonora por meios eletroacústicos. Este último meio afeta um dos principais parâmetros da música, a intensidade, campo onde se operou uma grande revolução. Se compararmos o volume de uma viola clássica, um clavicórdio ou um cravo do século XVIII com o desconcertante som da música *rock*, compreenderemos imediatamente que uma das principais incidências da música atual pode encontrar-se, também, na maior ou menor quantidade de decibéis. Vemos assim, uma vez mais, que o homem pode, com a máquina, ultrapassar as fronteiras da escala humana.

Música eletrônica

Entretanto, passamos por alto um capítulo importantíssimo que justifica a especulação de tudo o que ficou para trás; referimo-nos aos sugestivo mundo da música eletrônica, um novo meio de produção sonora que está de acordo com o progressivo avanço da técnica. Sua grande novidade reside no fato de o compositor não ter já necessidade do intérprete.

Mas vejamos o que quer dizer música eletrônica e que processo seguiu desde seus começos. Para responder de uma maneira concisa, podemos dizer que é a música composta com aparelhos eletrônicos e que, desde meados do século (estúdio da Rádio France, 1948; estúdio da Rádio Colônia, 1951), abriu um campo sonoro de experimentação baseado na fita magnética. Desde então, muito se evoluiu. Naqueles tempos heróicos dispunha-se ainda de meios relativamente rudimentares e excessivamente lentos em comparação com o que depois representou o aparecimento do sintetizador. Por meio do sintetizador, o compositor é capaz de controlar todos os elementos de produção: freqüência (ou altura das notas), dinâmica (ou intensidades), duração do som, etc., com um grau de precisão quase infinitesimal. Há dois tipos de fontes sonoras: a eletrônica propriamente dita, que inclui o oscilador e o gerador, e a não eletrônica, ou «música concreta» (sons intrumentais gravados ou procedentes de objetos ou da natureza), que está na base de tudo e foi impulsionada por Pierre Schaeffer nos estúdios da Rádio France, em 1948. Os sons gerados podem ir desde a onda sinusoidal (o som musical mais puro, ou som simples) até à máxima complexidade do som branco (som compacto, que abarca simultaneamente todas as freqüências audíveis), passando pela onda quadrada (de rico conteúdo harmônico, muito apreciada pelas suas possiblidades de transformação). A manipulação do material consiste, basicamente, num processo de filtração (que serve para atenuar freqüências dentro de várias bandas de freqüência), reverberação (efeitos de ressonância, eco, antieco, etc.), modulação em anel (distorção dos sons) e modulação de freqüência. Também a manipulação de fitas magnéticas pode consistir em mudar velocidades, inverter a direção da fita, cortar e combinar fitas, sobrepor sons, gravar em várias pistas, estereofonia, quadrifonia, etc. Por outro lado, a chegada, em 1965, do sintetizador de voltagem controlada, devido a Robert Moog, representou um grande impulso para o estudo e a composição com meios eletroacústicos, já que simplificou muitos dos processos anteriores e trouxe novas técnicas de experimentação. Graças a ele, já não é necessário cortar e juntar fitas, pois permite memorizar longas e complexas estruturas musicais utilizando o seqüenciador. Pode ainda gerar sons, permitindo manter um contato vivo com a matéria sonora.

Os estúdios de música eletrônica foram-se multiplicando por todo o mundo, dando lugar a uma imensa rede de possibilidades que já começa a produzir seus frutos. A contribuição eletrônica como elemento instrumental na música ao vivo permite uma combinação com os instrumentos tradicionais no concerto, assim como uma mudança de mentalidade tímbrica que se repercute decisivamente na evolução dos instrumentos tradicionais da orquestra moderna. □

Capítulo 41

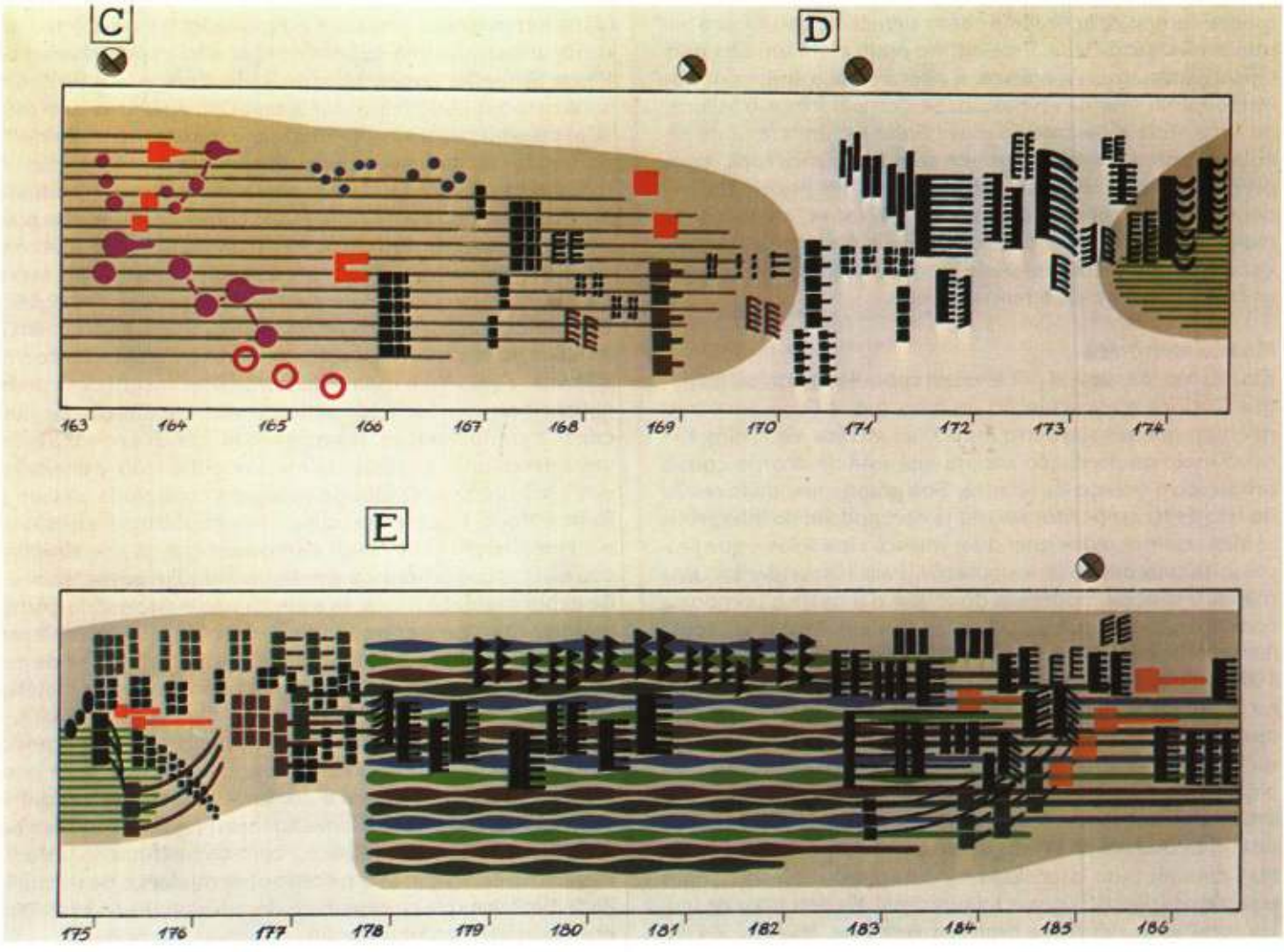
A criação musical contemporânea

Como norma geral, tanto as histórias da música como os trabalhos monográficos usam uma metodologia diferente ao chegar ao período posterior a 1946 e recorrem a peculiares métodos de classificação para abarcar um panorama complexo. Isso não pode surpreender o leitor, uma vez que a falta de perspectiva histórica e a acumulação de informação tornam sumamente difícil o trabalho do historiador.

O período mencionado apresenta peculiaridades inéditas na história da música, chamando algumas delas a atenção do público, tais como os novos instrumentos, a utilização inovadora dos tradicionais, as modernas grafias musicais, os meios de difusão como a rádio ou a televisão, os cursos internacionais ou os centros de pesquisa musical. Ademais, a história deste período dá amiúde a impressão de estar cheia de questões extramusicais que têm tanta ou mais importância do que as propriamente musicais.

É provável que em nenhum momento da história da música tenha havido tal violência, dogmatismo e carga político-moral nas polêmicas e nas obras dos teóricos como entre 1946 e 1960. Frases como «Hoje, a música ou existe como vanguarda ou não existe de todo» (Herbert Eimert, 1957) ou «Pela primeira vez, temos a curiosidade de haver compositores que os nossos pais não teriam hesitado em denominar 'antimusicais'. É desconcertante encontrar a possibilidade de escrever música sem estar pessoalmente implicado» (Luciano Berio, 1956), opõem-se a outras como «Os dodecafonistas produzem-me a mesma impressão de presidiários que, depois de terem quebrado as cadeias, atassem aos pés pesos de cem quilos para correr mais depressa» (Arthur Honegger, 1951) ou «Apraz-me imaginar que seria assim, sem dúvida, 'a sinfonia' que se ouviria no dia em que num manicômio se distribuíssem dezoito instrumentos por outros tantos alienados, concedendo que cada um tocasse de acordo com sua

György Ligeti, compositor de origem húngara nascido em 1923, trabalhou, desde 1956, nos estúdios de música electrônica da Rádio Colônia. Autor multifacetado, sua música é uma das mais rigorosas na produção de vanguarda. Embaixo: uma página da partitura de Artikulation, *composição eletroacústica de 1958.*



Giancarlo Costa

inspiração pessoal e o mais fortemente possível» (R. Aloys Mooser, 1953, comentando *Polyphonie X*, de Boulez).

Ao terminar a guerra, em 1945, os jovens compositores começaram a conhecer uma difusão que teria sido impossível anos antes. A linguagem musical, que participou da tendência geral de «apagar tudo e começar de novo», encontrou no serialismo o instrumento para escrever uma nova fase. A sociedade musical dividiu-se entre serialistas e não serialistas e essa divisão não foi só social, mas também moral — bons e maus— e política — progressistas e reacionários.

O serialismo

Evidentemente, um meio com estas características ideológicas era propício ao nascimento de mitos e cultos. O mais importante de todos foi, segundo Berio, «escrever música sem estar pessoalmente implicado», o que se pode conseguir por meio de uma linguagem musical hipercodificada em que não seja a imaginação do compositor a dar forma ao produto, mas sim que este seja conseqüência de um programa prévio, com o qual se elude a memória histórica, que atraiçoaria os desejos de novidade do compositor. O ponto de partida do movimento serial foi Anton Webern, compositor sobre cuja obra quase não existia informação e que se tornou um autêntico objeto de culto. Até 1948, não se interpretou na Europa qualquer obra dele; já bem avançada a década de 50, não se podia dispor de gravações discográficas, suas partituras eram quase inacessíveis e só em 1955 se publicou — em *Die Reihe* — uma antologia de documentos e escritos, enquanto sua correspondência com Schönberg e Gerhard não viu a luz senão em 1958. O livro de Leibowitz *Schönberg et son école* (1947) não se pode considerar informação suficiente. Por isso, no culto a Webern houve uma boa dose de superstição, facilmente demonstrável se lermos as inúmeras afirmações falsas escritas na época sobre sua música e que incompreensivelmente se continuam repetindo.

Na gestação do serialismo integral influiu também a obra de um músico que nada teve a ver com este movimento: Olivier Messiaen (n. 1908). Na sua *Technique de mon langage musical* (1944) apresentou formas de organização que radicalizou em *Modes de valeurs et d'intensités* (1949), escritos para piano. Nesta obra fixou, para cada nota, o âmbito, a duração, a dinâmica e o modo de ataque. Um seu aluno, Pierre Boulez (n. 1925), estreou em 1951 *Polyphonie X*, para dezoito instrumentos, obra em que se emprega, de forma inexorável, a gramática serial, preprogramando as durações, a dinâmica, os ataques, a ordem das notas, os *tempi*, o âmbito e a métrica. No ano seguinte, Boulez e Messiaen deram a primeira audição, parcial, de *Structures I*, para dois pianos, peça que se converteria num paradigma do serialismo integral.

Em 1946 haviam sido fundados em Darmstadt, por Wolfgang Steinecke (1910-1961), o Internationale Ferienkurse für Neue Musik e o Internationales Musik Institut. Nos cursos de Darmstadt ensinaram Hindemith, Leibowitz, Krenek, Messiaen, Varèse e Boulez e a eles assistiram como alunos, e depois como professores, Nono, Maderna, Stockhausen, Henze, Berio e Pousseur. Nestes cursos davam-se concertos nos quais se estrearam algumas das partituras mais importantes desse período. Por outro lado, Alfred Kamus, diretor da Universal Edition, começou a interessar-se desde 1950 pela linguagem serial e, juntamente com a obra de Webern, publicou música de Boulez, Pousseur, Stockhausen e autores não tão ligados a esta linguagem como Berio, Bussotti, Dallapiccola, Halffter, Kagel ou Ligeti. Os modelos de Darmstadt e da Universal Edition foram imitados por outras cidades e por outras editoras, criando-se circuitos comerciais para a música de vanguarda, que levaram à curiosa situação de esta ser apenas música de festivais e de rádio. Somente uma ou outra das partituras do período serial entrou no repertório.

No entanto, o serialismo integral levava na sua própria gramática o germe da autodestruição, pois, apesar da imensa variedade teoricamente previsível, os resultados sonoros são bastante monótonos. A linguagem possuía uma tal complexidade que a música não era captada segundo uma ordem lógica, em virtude de a memória não poder seguir o plano do compositor. Por outro lado, até os maiores virtuoses encontravam sérias dificuldades interpretativas. Por isso, já nos finais dos anos 50, iniciou-se o que se acordou chamar «música livre de doze notas», na qual desapareciam os rigores serialistas mas se mantinha a equivalência entre os doze tons. O termo «música livre de doze notas» é tão vago que pode incluir a quase totalidade da música composta depois de 1960, mas tem a vantagem de a distinguir das concepções «atonal» e «dodecafônica».

O culto a Webern e o desenvolvimento do serialismo integral não impediram que a herança da linguagem schönberguiana desse os seus frutos na obra de compositores que procuraram utilizar a equivalência dos doze tons sem renunciar às vantagens formais da tradição. Talvez sejam o grego Nikos Skalkottas (1904-1949), o húngaro Matyas Seiber (1905-1960), o italiano Luigi Dallapiccola (1904-1975) e o espanhol Robert Gerhard (1896-1970) os mais atraentes exemplos de como se pode escrever uma música pessoal e filha formal da tradição utilizando a linguagem desenvolvida por Schönberg ou seguindo os seus conselhos em *O Estilo e a Idéia:* «Todos os meus discípulos se distinguem extraordinariamente uns dos outros e, se bem que a maioria talvez componha com doze sons, não se pode falar de uma escola. Todos eles tiveram de encontrar por si só seu próprio caminho». Seria imperdoável não fazer aqui referência ao Stravinsky do último período, que não hesitou em abraçar, num dado momento, a estética dodecafônica. Precisamente por pertencer à tradição musical européia, não parece chamar a atenção que se faça música dodecafônica nos nossos dias. Um compositor catalão, de obra pouco difundida apesar da sua qualidade, Josep Soler (n. 1935), é um exemplo de como o instrumento gramatical dodecafônico não perdeu nada da sua frescura e é possível escrever, em 1970, um quarteto de cordas partindo de uma única série de doze sons, que não se modifica.

Músicas formais

Uma das conseqüências do serialismo integral foi a renúncia à forma musical; dito mais exatamente, houve que renunciar ao conceito tradicional de forma, já que a ordenação do material era imposta pela preordenação do mesmo. Se uma das contribuições da tradição ocidental foi a invenção das formas musicais e o desenvolvimento da linguagem atonal, primeiro, e dodecafônica, depois, se fez utilizando como suporte formal a carpintaria desenvolvida pela tradição, a reação antitradição do pós-guerra incluiu a rejeição da valorização formal. De fato, esta subestimação da forma não foi algo novo na história da música do século XX, especialmente nos Estado Unidos, mas não se explicitou até ao movimento pós-weberniano. Em contrapartida, apareceram compositores conscientes de que o desenho de uma nova forma musical é precisamente parte da nova linguagem desejada. Estas novas formas serão conse-

qüência do material usado; em última análise, também o eram as formas clássicas, mas com a diferença de que o modelo clássico estava estipulado, enquanto os novos compositores criam uma forma para cada obra.

Tradicionalmente, existe um gênero que não tem forma: a ópera. Na música dramática não é preciso um esqueleto formal, uma vez que o desenvolvimento dramático garante uma arquitetura; por isso, não foi de modo algum traumático o desaparecimento da alternância recitativo-arioso. De fato, o texto pode servir como pretexto construtor, sobretudo em obras nas quais aquele, pelo seu valor fonético, é elemento musical.

Os anos decorridos desde o final da Segunda Guerra Mundial não foram, no entanto, especialmente frutuosos no aspecto formal. Vamos falar de dois compositores diametralmente opostos, mas que encontraram algumas das melhores soluções em todos estes anos. Referimo-nos ao húngaro György Ligeti (n. 1923) e ao grego Iannis Xenakis (n. 1922), nenhum dos quais aderiu ao serialismo integral, que só esporadicamente conflui nas modas e usos da vanguarda.

Ligeti

Realmente, é um pouco difícil explicar em que consiste a música de Ligeti, talvez comparável a algumas realizações pictóricas sobre película cinematográfica, sendo o resultado uma espécie de tapeçaria abstrata na qual se sucedessem mínimas modificações num processo dinâmico contínuo, sem que se pudesse chegar a falar de evolução ou desenvolvimento. As próprias declarações do compositor pouco contribuíram para a descrição, uma vez que são ainda mais metafóricas. É assim que descreve *Lux aeterna*, para coro misto a dezesseis vozes: «A forma musical é contínua; a música parece vir do infinito e perder-se no infinito, não constituindo senão um instante audível da 'música das esferas', que permanece imutável e eterno.» O caráter caleidoscópico de *Lux aeterna* é conseguido por meio do som contínuo do coro, que utiliza um texto da Missa de Defuntos. Cada uma das vozes emite uma altura determinada com uma dinâmica concreta e sem nenhum vibrato; não existe nem ritmo, nem diversidade de ataques, nem interesse pela fonética; o timbre, em permanente variação, é o elemento que justifica a obra.

Outra obra extremamente atraente é *Continuum*, para cravo. Em flagrante contradição com o caráter do instrumento, consegue um som ininterrupto, graças a um trilo constante, logrando uma aparência de dinâmica, ao variar o número de notas atacadas, e de textura, ao variar as alturas. Mas talvez sua obra mais ambiciosa seja *Réquiem*, para soprano, meio-soprano, dois coros e orquestra. Nela aplicou os métodos antes descritos, procurando ficar à margem do antagonismo entre tonalidade e sua negação, graças a uma escrita interválica e polifônica muito severa.

Anteriormente a estas obras, Ligeti compusera o *Poème symphonique*, para cem metrônomos; desta feita, as únicas coisas que se podem variar são o tempo de batimento dos metrônomos e o número deles em funcionamento, bem como a sincronização dos mesmos. A riqueza de textura assim obtida é suficiente para convencer o mais cético de que não se trata de uma brincadeira ou para que não se importe, no caso de o ser. Um último aspecto de boa parte da música de Ligeti é que nem sequer a duração da obra corresponde a uma necessidade concreta, já que um fragmento da mesma continuaria sendo interessante e o autor podia muito bem estendê-lo mais. Como se disse antes, sua música carece de forma e de qualquer coisa que se lhe assemelhe.

Só nos resta fazer referência a um aspecto do som de Ligeti, que nem sempre é compreendido: a importância das suas experiências com instrumentos electroacústicos. Nada há de gratuito na sua escrita instrumental ou vocal e todas as texturas conseguidas, a sutileza alcançada, derivam de uma férrea seleção do que se passa em cada momento da obra; seleção que vai mais além do tratamento tradicional e que se assemelha ao controle absoluto que a eletroacústica permite. Mesmo assim, a natureza própria dos instrumentos e das vozes pregam pequenas partidas ao compositor, e reconhecemos as cordas, o cravo ou o órgão, por exemplo, mas também isso entra dentro da piscadela de olho de Ligeti, já que *Continuum* perderia parte do seu encanto se não contasse com a cumplicidade do ouvinte, que sabe que está ouvindo um cravo a comportar-se precisamente como se espera que não se comporte. Estas piscadelas de olho levaram-no a escrever algumas peças teatrais ou pseudoteatrais, como *Aventures, Nouvelles aventures* ou *Le grand macabre*.

Xenakis

Tanto os partidários do serialismo como os da tradição se mostraram surpreendidos quando, em 1955, Iannis Xenakis se deu a conhecer com uma estranha obra orquestral intitulada *Metástasis*, composta integralmente por *glissandi* entrecruzados, e com um artigo que, em julho daquele ano, Hermann Scherchen incluiu no primeiro número de *Gravesaner Blätter*, intitulado *«La crise de la musique sérielle»*. Nele formulavam-se as bases para uma formalização da composição musical e analisavam-se algumas das causas linguísticas que levariam à crise do serialismo. Neste artigo dizia Xenakis: «A série procede de uma categoria linear do pensamento. É um conjunto de objetos em número finito pelo fato de se ter feito o piano temperado com doze tons (com suas respectivas escalas). Seria absurdo pensar em eletrônica, unicamente em 'quanta' de freqüência. Porquê doze e não treze ou *n* sons? Por que não a continuidade do espectro de freqüências? Do espectro de timbres? Do espectro de intensidades e durações? Mas deixemos de lado a questão da continuidade. De resto, esta será, dentro de pouco tempo e para a pesquisa musical, a pendente do estado ondulatório dos corpúsculos-onda da matéria e regressaremos ao aspecto discontínuo dos espectros sonoros, aspecto fundamental das sensações humanas (leis logarítmicas ou aritméticas de percepção comparativa de freqüências, de intensidades ou de durações).» Depois falava do segundo ponto débil da linguagem serial: «A polifonia linear autodestrói-se pela sua complexidade atual. O que não se entende não passa de um montão de notas nos mais variados registros. A enorme complexidade impede o ouvido de seguir o imbróglio de linhas e tem o efeito macroscópico de uma dispersão irracional e fortuita de sons por toda a extensão do espectro sonoro. Há, por conseqüência, contradição entre o sistema polifônico linear e o resultado sonoro, que é superfície, massa.»

Este artigo suscitou ásperas críticas. Boulez chegou a proibir Scherchen de dirigir música de Xenakis nos concertos do Domaine Musicale, alegando que lhe «faltava ofício». Em 1962, o mesmo Xenakis escreveria que aquele artigo «atraiu, naquele tempo, a fúria de algumas pessoas neo-seriais, que me consideraram imbecil, o que era possível. Mas, hoje, elas fazem também casualidades com a música. Eu estava, pois, em 1954, na vanguarda da sua imbecilidade atual».

Tal como sucede com Ligeti, é um tanto difícil explicar como soa a música de Xenakis, que, tal como a de Ligeti,

apresenta uma clareza meridiana para o ouvinte. Por outro lado, a música de Xenakis apresenta tal diversidade que é preciso referir as obras concretas. Não obstante a afirmação de Boulez sobre a falta de ofício de Xenakis, o que é certo é que possui um domínio espantoso da instrumentação e seus resultados foram sempre surpreendentes e heterodoxos, sem necessidade de forçar os limites físicos dos instrumentos.

Xenakis, admirador incondicional de Beethoven, Schönberg e Messiaen, é talvez o compositor contemporâneo que demonstrou maior preocupação pela forma musical e é possível que seja o que com mais freqüência faz uso desse termo. É certo que sua definição de forma é um pouco fora do comum: «Uma obra calculada com a ajuda destas leis — as do cálculo de probabilidades — é uma amostra, e o conjunto infinito de amostras possíveis constitui o conteúdo daquilo que se poderia denominar uma forma.» Para Xenakis, a forma-sonata seria o conjunto infinito de todas as composições possíveis, cujo desenvolvimento se fizesse segundo esta norma: Exposição — Transição — Segunda Exposição — Contrastante — Desenvolvimento dos temas expostos — Recapitulação — Coda; o que não é de modo algum incorreto, se bem que não seja a definição mais habitual.

Os títulos de Xenakis fazem sempre referência ao estímulo que originou a obra. Geralmente, são extraídos da cultura clássica do seu país e constituem os argumentos favoritos dos seus inimigos, uma vez que Xenakis tem uma tendência para acompanhar as obras de comentários em que a explicação do cálculo realizado é precedida da explicação um tanto poética do estímulo gerador. Isto não é novo na história da música. Mas, ao ler seus artigos e seus livros, ao conhecer suas teses sobre a metamúsica e, sobretudo, ao ouvir sua música, dotada de rara vitalidade e descrita pelo seu mestre Messiaen como «delicadamente poética ou violentamente brutal», não parecem gratuitas as palavras de Gentilucci acerca da «figura de um compositor cuja tensão emotiva está por assim dizer à esquina da complexa andaimaria científica, pronta a manifestar-se mal o estímulo tecnológico diminua». Geralmente, ao falar da música de Xenakis, emprega-se o termo «música estocástica», o que não é exato. A estocástica estuda as leis dos grande números e processos aleatórios, bem como as dos acontecimentos estranhos. Xenakis, como tantos compositores, mostra uma evolução na sua linguagem para uma maior sutilieza, não incompatível com a complexidade, evolução que procede dos diversos modelos matemáticos que usou. Em 1978, ele próprio distinguia quatro tipos de modelo:

1) Leis da probabilidade (período estocástico);
2) Teoria dos jogos;
3) Teoria dos grupos;
4) Lógica simbólica e álgebra de Boole.

A primeira obra conhecida de Xenakis é *Metástasis*, peça de uma extrema simplicidade que custou ao autor muitos meses de trabalho e que Hans Rosbaud estreou no Festival de Donaueschingen, em 1955. O título pode ser traduzido por «Transformações». O próprio Xenakis explica assim a gestação desta obra: «Minha primeira tentativa foi introduzir na música os fenômenos globais, resultado de um grande número de acontecimentos sonoros isolados. Existem dois tipos limitados e fundamentais: em primeiro lugar, os acontecimentos sonoros pontuais, como os *pizzicati* das cordas ou da percussão; em segundo lugar, os acontecimentos constantemente variáveis no sentido físico, como os *crescendi* e, sobretudo, os *glissandi*.

Aluno de Messiaen, o francês Pierre Boulez é um dos compositores mais paradigmáticos da fase mais sistemática e radical da música de vanguarda contemporânea. Paralelamente, tem desenvolvido uma notável atividade como regente.

Podem construir-se estados sonoros dotados de descontinuidade e de continuidade máximas? A resposta é sim. Como construí-los? Aqui as respostas ramificam-se.

Tomemos os *glissandi* das cordas. Uma grande orquestra pode dar de quarenta e cinco a cinqüenta *glissandi* simultâneos. Um *glissando* é definido pela velocidade do deslizar do dedo sobre a corda, o que na imagem geométrica equivale a uma linha traçada sobre uma folha de papel entre dois eixos de coordenadas, o eixo de tempos graduado em segundos e o eixo de alturas graduado em meios-tons temperados. [...] Se o *glissando* é uniformemente contínuo, é uma reta ascendente, descendente ou horizontal e de velocidade constante. Esta imagem geométrica convida a construir redes de retas convergentes, paralelas, divergentes ou com qualquer outra configuração. Obteremos assim uma infinidade de formas, ou seja, uma infinidade de tipos de espaços sonoros de variação contínua. Mas a vantagem destas suposições é que podemos construir uma infinidade de evoluções sonoras contínuas nas quais a construção é controlada rigorosamente com a ajuda dos *glissandi*, ou seja, das retas que todos os instrumentistas da orquestra clássica sabem fazer em notação musical tradicional.»

Metástasis era uma obra altamente ordenada em alturas e durações. O problema que a Xenakis se pôs imediatamente foi o de como compor uma obra altamente desordenada. Para isso, lançou mão do cálculo das probabilidades, da estocástica. O autor fala do modelo inspirado pelo canto de milhares de cigarras ou do ruído da chuva sobre um telhado como exemplos de «nuvens de sons». Utilizando de novo os sons pontuais e os sons constantes, Xenakis controlou as variações de densidades pontuais — recordemos o ruído da televisão quando não recebe qualquer emissão — com a fórmula de Poisson para o cálculo da «elasticidade» dos gases; as pendentes de *glissandi* foram calculadas segundo a lei de Gauss para o cálculo da distribuição das velocidades das moléculas de um gás; depois calculou as durações e os intervalos segundo várias leis de probabilidades utilizadas no estudo da radiação de corpos radioativos. Com estes instrumentos compôs a segunda obra, *Pithoprakta*, a que se seguiram *Diamorphoses*, primeira obra eletroacústica que utiliza prepon-

Fotogram

Na fotografia de cima: Iannis Xenakis, compositor grego nascido em 1922, herói do seu país na luta contra o fascismo durante a Segunda Guerra Mundial. Sua música baseia-se na formalização de pârametros muito complexos de estrutura matemática, mas regidos pelo espírito herdeiro da lógica e do sentido da liberdade próprios do mundo grego.

derantemente os sons pontuais, e *Achoripsis,* escrita para vinte e um instrumentos, na qual formulou máximas possibilidades de aleatoriedade controlada pelas leis dos acontecimentos raros. Em 1956 teve acesso ao uso de um grande computador do Centro de Pesquisas da IBM-França, elaborando os programas das obras *ST/4,* para quarteto de cordas, *ST/10,* para dez instrumentos, e *ST/48,* para orquestra de quarenta e oito instrumentos. Entretanto, complicou a linguagem estocástica ao introduzir na mesma processos em cadeia, isto é, acontecimentos que implicam uma elevada probabilidade de que venha a suceder outro concreto. A isto chamou «estocástica markoviana», que conta com duas obras-chave: *Analogique A,* para nove instrumentos, e *Analogique B,* para laboratório eletrônico. Desde esse momento, Xenakis descobriu novas possibilidades formais, das quais se popularizaram especialmente as derivadas do uso da teoria de jogos. Antes de prosseguir, citaremos as razões que Xenakis dá para justificar o uso de grandes computadores:

1) O cálculo lento e laborioso feito à mão reduz-se a nada.

2) O compositor, liberto assim dos entediantes cálculos, pode consagrar-se mais e melhor aos problemas gerais que a nova forma musical representa e explorar os folhos e refolhos desta forma, modificando os valores de partida. Por exemplo, podem dar-se todas as combinações instrumentais, desde os instrumentos solistas, passando pelas orquestras de câmara até às grandes orquestras. Com a ajuda dos computadores, o compositor converte-se numa espécie de piloto que prime botões, introduz coordenadas e supervisa quadrantes de uma nave cósmica que navega no espaço dos sons, entre constelações e galáxias sonoras.

3) O programa, ou seja, a lista de operações seqüenciais que constituem a forma musical nova, é uma objetivação desta forma. Em conseqüência disto, o programa pode ser expedido para qualquer ponto da Terra que possua computadores semelhantes e ser explorado por qualquer compositor-piloto.

4) Graças à introdução de algumas incertezas no programa, um compositor-piloto pode imprimir sua própria personalidade ao resultado sonoro por ele obtido.

Após as possibilidades descobertas com as duas *Analogiques,* Xenakis equacionou a elaboração de partituras a partir da teoria dos jogos. Simplificando ao máximo, o ponto de partida seriam os jogadores que fazem apostas e um ganha e outro perde. Se a aposta não fosse feita a uma só jogada, mas sim a jogadas sucessivas, poderia acontecer que umas vezes ganhasse um e outras ganhasse o outro. Em 1959, Xenakis estreou *Duel,* para duas pequenas orquestras com dois maestros; o jogo reside na aquisição de informação por um dos grupos à custa da perda de informação do outro. A esta obra seguiu-se *Stratégie,* de características parecidas. As regras do jogo são rigidamente marcadas por Xenakis e a sucessão de perguntas e respostas é feita segundo estas regras. Os espetáculos *Polytope de Cluny* e *Polytope II,* para fita e luz, regem-se por estas leis do jogo, mas neste caso «apostam» som e luz, já que as modificações de um deles vão produzir modificações de sinal contrário no outro.

São um pouco mais complexos os conceitos empregados para as formas obtidas a partir da lógica simbólica e da teoria de conjuntos, mas também dispomos de uma explicação facilitada pelo próprio compositor, que faz referência a *Herma* (1960-1964), para piano só:

«Consideremos um exemplo simples: o intervalo melódico; uma quinta é uma relação de freqüências que, tomadas simultaneamente sob a forma de acorde, ou melodicamente sob a forma de melodia, dão sempre uma quinta. O intervalo melódico é, pois, um caráter independente do tempo. Segundo a hipótese tradicional, que admitiremos provisoriamente, todo o fenômeno sonoro pode, no limite, ser reduzido segundo três magnitudes irredutíveis: a altura (sob a forma de intervalo), a intensidade (sob a forma de decibéis) e a duração (sob a forma de múltiplo de uma unidade temporal). Portanto, todo o fenômeno sonoro pode ser considerado como uma função lógica, no sentido da teoria dos conjuntos ou da lógica simbólica, de conjuntos de vetores do espaço vetorial nas três dimensões anteriormente mencionadas. Assim, uma composição musical pode ser vista, em primeiro lugar, como operações e relações fundamentais, independentes do tempo, a que nós chamaremos *estrutura lógica ou algébrica fora do tempo.* Logo, uma composição musical examinada do ponto de vista temporal mostra que os acontecimentos sonoros criam, sobre o eixo temporal, durações que formam um conjunto provido de estruturas do grupo abeliano, conjunto estruturado com a ajuda de uma *álgebra temporal* independente da álgebra fora do tempo.

Por fim, uma composição musical pode ser examinada do ponto de vista da correspondência entre sua *álgebra fora do tempo* e sua *álgebra temporal.* Obtemos assim a terceira estrutura fundamental, a *estrutura algébrica no tempo.*»

Estes seriam os três conjuntos fundamentais, que podem ser ampliados e entre os quais se podem estabelecer operações como a interseção, a negação, etc. Tal como a citada

Herma, Eonta, escrita para duas trombetas, três trombones e piano (1963-1964), é um exemplo clássico.

Vimos até agora três tipos de modelos matemáticos usados por Xenakis nos seus primeiros dez anos de trabalho, modelos que continuará usando indistintamente como geradores de formas musicais ao longo da sua carreira. Muito maior complicação de cálculo têm as obras baseadas na teoria dos grupos. Em *Nomos alpha* (1964), composta para violoncelo só, Xenakis partiu da axiomatização prévia de todos os parâmetros e, utilizando os conjuntos de operações possíveis entre os vértices de um cubo, desenhou a organização desta obra. A partir dela, estabeleceu igualmente noutras uma organização espacial, ao distribuir a orquestra pela sala de concertos, como em *Terrêtektorh* e em *Nomos gamma.*

Apesar de ser o compositor mais inovador do pós-guerra, Xenakis não deixa de ser, na sua busca formal, um herdeiro da tradição. Para ele, não são incompatíveis o profundo conhecimento da cultura clássica grega e o da física moderna. Isso salta à vista nas suas obras vocais, nas quais usa textos clássicos gregos e, sobretudo, em *Nuits* (para duas vozes mistas), escrito entre 1967 e 1968 e dedicado a vários presos políticos. Nesta magnífica obra, de elevadíssimo interesse textural, pelo entrecruzar de timbres —a diversidade tímbrica é conseguida graças à forma do ataque e à fonética—, Xenakis foi capaz de escrever um panfleto sem texto. Para o músico, a luta pela liberdade política é parte da luta pela liberdade intelectual que o conhecimento científico proporciona e pela liberdade criativa que ele consegue por meio da axiomatização formal; em última análise, trata-se de recolher o facho que se acendeu na Grécia quando a cultura desta substituiu o mito pela razão.

A linguagem da eletroacústica

A 19 de outubro de 1954, a Rádio Colônia apresentou um programa de vinte e oito minutos de música pensada para transmissão por alto-falante. Estrearam-se sete composições de Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur, Karel Goeyvaerts e Paul Gredinger. No ano seguinte, o primeiro número de *Die Reihe* publicava o artigo de Eimert «Que é a música eletrônica?», seguido de trabalhos de outros autores. Em 1956 estreou-se *Gesang der Jünglinge* («Canto de Adolescentes»), de Stockhausen, talvez a composição electrônica mais conhecida.

A princípio, os instrumentos eletrônicos pareciam apropriados à composição predeterminada, especialmente ao serialismo integral. Uma das suas vantagens era que o domínio de todos e cada um dos parâmetros era absoluto, a escala podia ser dividida nas alturas que fosse preciso e os problemas interpretativos podiam ser superados. O inconveniente era a aridez do trabalho com os meios da época, já que, até Robert Moog inventar, em 1965, o sintetizador, o trabalho mecânico de gerar cada som, gravá-lo, cortar pedaços de fita, etc., era capaz de exasperar o ânimo mais sereno. Em regra geral, a linguagem eletrônica esteve ao serviço da composição predeterminada nesta época. Xenakis já dera forma, antes de 1965, a seis composições eletrônicas, entre as quais teve especial êxito *Orient-Occident,* originalmente destinada a trilha de filme. Por seu turno, Edgar Varèse escrevera duas interessantes obras, que tiveram grande incidência ao atrair a atenção para o processo eletrônico: *Déserts,* para orquestra e fita, e *Poème électronique,* apresentado no Pavilhão Philips, de Bruxelas, em 1958.

Enquanto na Europa se trabalhava na direção citada, na Universidade de Illinois, Lejaren Hiller trabalhava com um computador Illiac na composição eletrônica; para Hiller, o computador não é um instrumento de trabalho; seus programas destinam-se antes a fazer que seja o próprio computador a compor. Sua *Illiac suíte,* para quarteto de cordas (1957), é a primeira obra composta por um computador e deve sua fama mais a isso do que o seu real interesse musical. Possui maior qualidade a *Computer cantata,* para instrumentos e fita (1953). Entretanto, em França, Pierre Barbaud começou a trabalhar, desde 1950, no estabelecimento de uma linguagem musical para o computador e fundou, em 1958, o Grupo de Música Algorítmica; seu catálogo contém apenas composições para grupos instrumentais tradicionais. O atrativo de Barbaud reside na sua luta para conseguir uma linguagem musical de computador, e, neste sentido, é mais ambicioso do que Hiller. Seus livros —*Initiation à la composition musicale automatique* (1966) e *La musique: discipline scientifique* (1968)— possuem sumo interesse; citamos, como exemplo, o índice do primeiro — mais simples e mais diretamente dirigido ao aspecto da composição: 1) Considerações gerais sobre os autômatos musicais; 2) Descrição dos autômatos: *a*) notação de freqüências e durações, *b*) estabelecimento da harmonia, *c*) da harmonia à polifonia e *d*) polifonias não tonais; 3) Programas em linguagem simbólica e tabelas.

Talvez parte da culpa pela desilusão dos resultados estéticos do computador-compositor radique, mais do que nas dificuldades de concepção do programa, no fato de nem Hiller nem Barbaud serem bons compositores. Demonstrou maiores possibilidades a utilização do computador como auxiliar, graças à sua capacidade de cálculo e de memória. Por outro lado, as pesquisas de músicos como Jean-Claude Risset, no IRCAM, do Centro Georges Pompidou, sobre temas como *Archivage numérique des sons* (1979) ou *Hauteur et timbre des sons* (1978), bem como os avanços sobre o conhecimento da física dos instrumentos tradicionais permitem aventurar excelentes prognósticos sobre as possibilidades criativas que o computador proporciona ao compositor dotado de talento.

Após a invenção do sintetizador, as possibilidades do compositor multiplicaram-se; contudo, as obras compostas para sintetizador não conseguiram a mesma aceitação das do período anterior, que se revelam quase artesanais. Evidentemente, a qualidade das composições não é a responsável, nem tão-pouco o é o instrumento, muitíssimo bem aceito na música ligeira ou nas simpáticas fantasias de Walter Carlos, especializado em sintetizar obras do repertório instrumental. Mais ainda: quando a música electrônica serve um espetáculo —cinema, teatro, criação de ambientes— ou faz parte dele —Os *Polytopes,* de Xenakis—, o êxito é grande. Nascida na rádio, esta música encontra nela um excelente meio de difusão e é, através dela, ouvida com gosto por pessoas de modo algum dispostas a sentar-se numa sala em cuja cena só há alto-falantes. Teve muito melhor sorte a eletrônica como mais um instrumento da orquestra, quer como fita preparada —que a editora fornece juntamente com a partitura—, quer como realização em direto, com o operador sentado ao lado do instrumentista tradicional. E, evidentemente, obras mistas deste tipo são já comuns para grande parte do público, como *La fabbrica illuminata,* de Luigi Nono, ou *Kontakte,* de Stockhausen.

A evolução posterior a 1965 veio confirmar que os instrumentos eletroacústicos se foram integrando no catálogo geral de instrumentos e não parece muito provável a criação

Arquivo Salvat

Ao lado: retrato de Edgar Varèse. Suas obras Déserts *(1954) e* Poème electronique *(1958) atraíram a atenção do público para a música por meios electrônicos.*

Desde muito jovem, Pierre Henry começou experimentando com os sons, obcecado por integrar o ruído na música. Embaixo: Henry com o equipamento eletrônico da televisão francesa.

Bernard Perrine

de uma linguagem autônoma. No que se refere aos computadores, estes podem gerar novas gramáticas que sirvam para qualquer instrumento — é, pois, falsa a relação entre computador e instrumento electrônico.

A música concreta tão-pouco foi capaz de gerar novas gramáticas, não obstante os desejos de Pierre Schaeffer e o seu pretensioso «solfejo concreto». Pensada também para a rádio, a música concreta — devido à presença de sons reconhecíveis — possui uma profunda capacidade dramática e um grande poder psicológico. As maiores partituras concretas alcançaram difusão graças ao *Ballet do Século XX,* de Maurice Béjart, e é quase tão difícil ouvir a *Sinfonia para Um Homem Só, Alta Voltagem* ou *Le Voyage* sem pensar na dança, como ouvir *O Lago dos Cisnes* sem sentir o roçar dos tutus. Apesar disso, partituras de música pura como o já citado *Canto de Adolescentes* — de técnica mista — ou as magistrais *Variations pour une porte et un soupir* (1963), de Pierre Henry, que são variações formais, constituem exemplos de que a música concreta tem substância em si e a sua menor importância advém mais das dificuldades artesanais de elaboração do que da falta de possibilidades expressivas.

No caso espanhol, não abundam as composições electroacústicas, devido à ausência de estúdios. Mesmo assim, os Estúdios Alea, de Madri e de Barcelona, juntamente com outros pequenos estúdios privados, têm proporcionado oportunidades para compor música concreta e eletrônica. Talvez a partitura mais ambiciosa composta com os meios disponíveis em Espanha seja *Ageri II,* de José Luis Isasa, que mistura os sons de gênese eletrônica com os procedentes de dois pianos e grava o resultado na fita final. A planificação da obra, a tensão gerada pela antítese entre os sons instrumentais, reconhecíveis, e os eletrônicos, bem como a vitalidade desta composição, convertem-na numa referência obrigatória no estudo da produção eletroacústica espanhola.

A falta de estúdios apropriados vem, também, dificultando em Portugal o desenvolvimento da música eletroacústica. No entanto, este capítulo da produção contemporânea não tem sido indiferente aos novos compositores portugueses e é já significativo o número de obras de qualidade aparecidas, sobretudo na área da combinação de instrumentos tradicionais com registros magnéticos.

No grupo de autores que mais se têm distinguido em tal domínio figuram alguns que conquistaram já um lugar definitivo na música portuguesa pela sua obra global. Jorge Peixinho (n. 1940) foi o primeiro a dar o sinal com *Harmônicos* (1967), para piano e dois gravadores a que se seguiram, entre os títulos mais relevantes, *As Quatro Estações* (1972) e *A Idade do Ouro* (1973), os dois para conjuntos com fita magnética. Totalmente pré-gravadas são, do mesmo, *Elegia a Amílcar Cabral* e *Luís Vaz 73* (1973), assim como algumas composições de Filipe Pires (n. 1934), que estagiou na ORTF, em Paris, e trabalhou com Pierre Schaeffer: *Nam-Ban* (1970), *Homo sapiens* (1972), *Litania,* do mesmo ano, e *Canto Ecumênico* (1979); *Diálogos* para oito instrumentos e fita magnética (1975) excetuam-se deste lote. De Emanuel Nunes (n. 1941), cuja formação se tem feito nos grandes centros europeus, as obras do gênero são principalmente para instrumentos com inclusão de elementos eletrônicos, como sintetizadores em *The Blending Seasons* (1973) e *Nachtmusik* (1973), fita magnética em *Fermata* (1973) e *73-Oeldorf-75* (1985), e «live-electronic» em *Wandlungen* (1986). Um dos compositores mais conhecedores das novas técnicas é um aluno de Xenakis, Cândido Lima (n. 1939), que empregou o computador em *Oceanos* (fita magnética com sons eletrônicos, 1978) e na série audiovisual *Toiles* I a IV (1977-1981), com sintetizadores e projeções; do mesmo são, ainda, *A-mè-res* (1979), para orquestra, e *Autômatos da Areia* (1985), para piano preparado, ambos com fita magnética.

De referir também a contribuição de Constança Capdeville (n. 1937), com obras em que, juntamente com a fita magnética, intervêm o coro e a orquestra (*Mise-en-requiem,* 1977) ou sete instrumentos e percussão (*Esboços para Um Stabat Mater,* 1981). Clotilde Rosa (n. 1930) trabalhou em composições com fita magnética, das quais o trio de cordas *Diapason* (1979) e *Música para Inês* (1983), com pequeno grupo instrumental. Mais novo, Paulo Brandão (n. 1950) fez-se notado com *Comunicações* (1978), para clarinete solista, conjunto instrumental e elementos eletroacústicos, *Seistento* (1979), para conjunto instrumental, vozes e sons modulados eletronicamente, e *O Senhor do Leste* (1980), para orquestra, soprano e fita magnética. Curiosa experiência de música mista, concreta e eletrônica, é a de António Vitorino de Almeida (n. 1940) em *Catedral da Angústia* (1974). □

Capítulo 42

Novos sistemas de notação

Se, no aspecto criativo, o desenvolvimento das formas musicais foi uma das realizações do Ocidente e deu azo a que se possa falar da história da música como processo evolutivo, essa evolução foi possível graças à transmissão inequívoca da informação, ou seja, graças à partitura. Tomemos um exemplo próximo da música, como é o bailado; tal hoje o conhecemos, tem uma vida de pouco mais de um século e, não obstante sua pouca idade, existem sérios problemas quando se pretendem reproduzir coreografias famosíssimas. Em cada companhia existe um repetidor, pessoa que sabe as coreografias do repertório e as monta, mas, evidentemente, vão-se introduzindo assim alterações sucessivas, que acabam por afastar as coreografias do seu modelo original. Houve várias tentativas de criar uma notação simbólica para o bailado, mas possuíam o grave inconveniente de uma escassa difusão e da extrema complexidade da sua escrita e leitura. A invenção do vídeo e sua generalização permitiram ao bailado encontrar um sistema de notação — de reprodução — que assegura a manutenção da informação.

Consideremos um segundo exemplo. Discute-se, por vezes, se o flamenco pode ou não ser escrito utilizando a notação habitual. Isso não é possível, levando em conta que nossa escala temperada não coincide exatamente com as relações de alturas e intervalos usadas pelos cantores; mas poderia desenhar-se uma escrita simbólica, que correspondesse às características do flamenco. O problema é que careceria de funcionalidade, já que, na sociedade musical flamenca, a transmissão de informação tem, há muitos anos, um importante instrumento: o disco. No flamenco, a vitrola veio substituir a memória dos velhos, e os discos, antigos e novos, são os instrumentos de estudo do *cantaor*. A gravação é, pois, um sistema de notação para o flamenco.

Voltando à linguagem musical clássica, esta desenvolveu, nos últimos dez anos, um sistema de notação que evoluiu progressivamente para uma maior precisão. Durante séculos, a única informação proporcionada pela escrita limitou-se à altura e ao ritmo; com ela, o Ocidente conseguiu alcançar esse expoente denominado Barroco musical. Depois

Em virtude de não se ter fixado uma notação específica, a reprodução exata de uma coreografia era um problema praticamente insolúvel até o aparecimento dos modernos sistemas de reprodução visual. Embaixo: uma cena de Le marteau sans maître, *bailado de Pierre Boulez com coreografia de Béjart.*

Colette Masson

Arquivo Salvat

Giancarlo Costa

Aluno de Messiaen e de Leibowitz, Pierre Boulez é um dos compositores contemporâneos que mais contribuiu para a evolução da escrita musical, tendo-se erigido em chefe de fila indiscutível da chamada «escola serial pós-weberniana».

À esquerda: capa de uma edição de Al grand sole carico d'amore, *terceira peça de Luigi Nono para a cena. Nela propôs um novo tipo de teatro político que abrisse novas fronteiras ao campo musical.*

tornou-se necessária informação sobre a dinâmica e, mais tarde ainda, sobre a forma dos ataques. Quando a linguagem musical precisou do uso de um novo parâmetro, este foi anotado de forma simbólica na partitura. A evolução da notação permitiu que, quando Boulez calculou suas *Estruturas para Dois Pianos,* pudesse comodamente dispor de doze tons na oitava, doze durações de notas, doze dinâmicas (desde «pppp» até «ffff»), doze ataques e — o que é mais surpreendente — pudesse escrevê-las na notação tradicional.

Em 1952, ano em que Boulez apresentou suas *Estruturas I,* publicou Pierre Schaeffer o livro *À la recherche d'une musique connète.* Schaeffer renunciou aos parâmetros de altura — colocação no pentagrama —, duração — figuração — e timbre — ataque — e substituiu-os pelos parâmetros «tessitura», «dinâmica» e «espectros»; com eles desenvolveu seu «solfejo concreto». Evidentemente, uma partitura sua não se parece em nada a uma partitura tradicional. Há que interrogar-se sobre se vale realmente a pena escrever esta partitura, uma vez que a obra concreta vai ficar fixada na fita magnetofônica. Haveria que responder que, efetivamente, a interpretação da *Sinfonia para Um Homem Só* é confiada ao magnetofone de uma vez para sempre; mas, quando Schaeffer compôs esta obra precisava de guião antes de se sentar a misturar os sons; este guião é, em última análise, uma partitura. Além disso, poderia ter composto a obra e ter depois entregado a partitura a um técnico de som para que a executasse — ou montasse a fita. Assim, não é, pois, gratuita a expressão «solfejo concreto».

Põe-se um problema análogo na música eletrônica, e nesta é que nem sempre coincidem — cada vez coincidem menos — compositor e executante. Tornou-se muito notório o caso de um compositor que utiliza com grande freqüência a fita magnética em combinação com vozes e instrumentos tradicionais. Trata-se de Luigi Nono, que compõe as partes eletrônicas a serem executadas pelo engenheiro Marino Zuccheri no estúdio da RAI. Não abundam as partituras *editadas* de música electrônica — apenas o foi a primeira partitura electrônica de Nono, *Omaggio a Vedova* (1960) —, mas o fato de não se publicarem significa apenas que sua edição parece supérflua, não que não se utilize a partitura. De qualquer forma, é muito difícil ler diretamente uma partitura na qual se indicam no eixo das coordenadas os decibéis e no das abscissas as durações; por outro lado, a indicação de mudanças tímbricas precisa de notações complexas sobre os espaços preenchidos no plano dinâmico-temporal. Demais, é preciso fazer constar as freqüências, o que exige um terceiro eixo ou uma lateralização de um deles — o piano também se escreve em dois pentagramas paralelos. A música eletrônica necessita, pois, de uma notação autônoma.

O leitor perguntar-se-á qual é o problema no que se refere aos instrumentos tradicionais e à voz. Na composição tradicional, os ataques são indicados de forma aproximada — a notação de ataques e ornamentos é menos unívoca do que a notação de alturas e durações — tal como a notação dinâmica. Esta última é muito clara e quanto mais subdividida — já comentámos antes os doze tipos dinâmicos que Boulez usa — mais reduzido será o âmbito dinâmico correspondente a cada notação. Por isso, a notação dinâmica não variou substancialmente desde Haydn, se bem que então só houvesse as possibilidades *piano* e *forte.* Contudo, a notação do ataque evoluiu muito e chegou-se a uma situação em que a notação não era nem clara nem precisa. Em segundo lugar, instrumentos quase não utilizados ontem, como os de percussão, demonstraram possibilidades muito grandes. A outros, como os de sopro, ou à voz, abriram-se possibilidades sonoras para as quais não havia uma notação suficientemente clara. Em terceiro lugar, a complexidade de escrita do serialismo integral revelou-se desnecessária, posto que, mesmo que o executante tocasse a composição tal como lhe era indicado, o ouvinte não ouvia o que o realizador escrevera; por isso, houve autores que compreenderam que se podia deixar liberdade — total ou relativa — para a interpretação de um ou outro parâmetro. Finalmente, alguns compositores acham que, ao ter mudado a concepção formal da obra, e até o critério de seleção que divorcia o «som belo» do «ruído», não há razão para manter o formato tradicional da partitura.

Hans Keller ironiza sobre isto, ao escrever: «Abro a partitura e, em primeiro lugar, procuro ler e memorizar as instruções, que costumam ser uma lição acerca de novos sistemas de notação. A tarefa é superável, porque já vi antes a maior parte destes sistemas.» Keller sublinha aqui o problema da escassa necessidade de nova notação que se observa por vezes; efetivamente, lendo algumas partituras com notação muito nova, fica-se na dúvida se não seria mais clara e exacta a notação tradicional.

Outro aspecto que Keller menciona é o da não normalização da nova notação. A notação tradicional é útil porque, além de clara, é universal. Desde 1950, poucos sinais de notação foram aceitos pela generalidade da comunidade musical — neste sentido, deve reconhecer-se que a escrita para cordas de Penderecki foi uma útil contribuição. Muitos livros sobre música contemporânea incluem um apêndice com novos signos musicais e é grave verificar que uma percentagem muito elevada deles varia de um autor para outro. Nota-se, em primeiro lugar, que não existe acordo entre os que preferem uma notação figurativa e os que são partidários de uma notação simbólica e, o que é mais grave, não há unidade de figuração ou de simbolismo para um mesmo conceito. Deu-se inclusive o caso de um mesmo sinal se referir num autor à altura e noutro ao ataque. Se a nova notação é uma necessidade musical, há, pois, que exigir a sua normalização.

Um exemplo: a nova notação de Villa Rojo

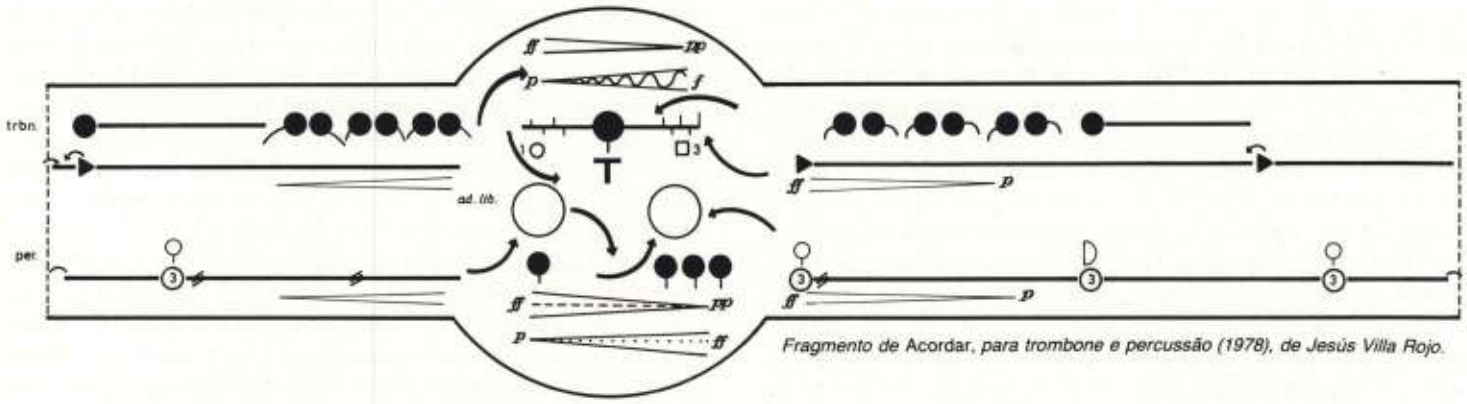
Um dos compositores espanhóis que maior interesse despertam na Europa é Jesús Villa Rojo. Suas propostas de notação simbólica foram modelo generalizado para grande parte dos compositores espanhóis. Seu livro *Juegos gráfico-musicales* (1982) é um autêntico tratado de instrumentação, o qual, ao lado das propostas de novo uso dos instrumentos e da voz, oferece exemplos de notação musical nova. Villa Rojo, para quem a altura é quase sempre aproximada — é mais uma seleção de registro —, controla ao máximo o ataque, chegando a se poder falar de uma «melodia de ataques» em vez de uma «melodia de alturas». Quando deseja escrever uma altura determinada, recorre à escrita normal sobre pentagrama, do mesmo modo que, quando quer realizar indicações dinâmicas, utiliza a notação por letras ou reguladores. Como só ocasionalmente existe figuração — no sentido tradicional —, o ritmo é substituído por durações explícitas, existindo, no entanto, estruturas rítmicas derivadas das durações dos sons e dos silêncios, da velocidade de execução e dos «acentos» derivados da presença de ataques «fortes» e ataques «suaves».

Villa Rojo desenvolveu, também, uma nova maneira de desenhar partituras. As frases musicais — acontecimentos espaço-temporais — aparecem encerrados em quadros e estes quadros abarcam, no sentido vertical, o que nessa frase é «bloco sonoro» e, em sentido horizontal, a duração. A posição no plano da partitura indica as simultaneidades dos blocos sonoros», facilitando as entradas a indicação com flechas.

Finalmente, um comentário sobre um aspecto interessante, que é a formalização da *particella.* Nas obras de câmara, os intérpretes tocam utilizando a partitura. Nas obras orquestrais ou para vários grupos instrumentais, Villa Rojo copia as *particellas,* só que estas não são individuais mas, sim, comuns a cada grupo instrumental de acordo com o conceito espacial do autor.

Acaso, improvisação, partituras gráficas e teatro

Até aqui, falamos de diversas maneiras de compor e anotar música que não diferem em nada essencial do que é a tradição musical européia. Tanto a predeterminação de *Estruturas I,* de Boulez, como os cálculos anteriores à composição de *ST/10,* de Xenakis, o vazio formal do *Continuum,* de Ligeti, ou a formalização da partitura em *Formas e Fases,* de Villa Rojo, têm origem no *Congaudeant Catholici* do Códice Calistino. Mas no último terço do século XX surgiram outras maneiras de trabalhar a composição, outras linguagens musicais, cuja explicação sócio-histórica necessita do extramusical. Se afirmamos que os compositores atrás citados a título de exemplo são «conseqüência» do nascimento da polifonia, é porque, para explicar sua obra, não precisamos



Fragmento de Acordar, *para trombone e percussão (1978), de Jesús Villa Rojo.*

senão da linguagem musical. Assim, o aparecimento de diversos graus de indeterminação no processo de composição significa uma ruptura com a história da música européia.

Vimos que as extremamente difíceis instruções interpretativas do serialismo integral foram umas das contradições internas dessa linguagem; por isso, quase todos os compositores começaram a dar flexibilidade a aspectos interpretativos secundários. Um dos primeiros exemplos é *Zeitmasse* (1956), para quinteto de sopro, de Stockhausen, que, apesar de estar literalmente abarrotada de instruções interpretativas, permite, em certas passagens, liberdades de *tempi,* de duração, de pausas, etc. Na realidade, esta indeterminação temporal é muito relativa, uma vez que, por exemplo, para o clarinete não está indicada a duração de uma pausa, esta é condicionada pelo que fazem os outros instrumentos. A indeterminação temporal foi aceita quase sem reservas e a sua notação fazia-se com as figuras convencionais, às quais se dava valor proporcional. A *Sequenza I* (1958), para flauta,

Gamma/Flash Press

Karlheinz Stockhausen (à esquerda, durante um ensaio) participou em todos os desenvolvimentos da música eletrônica desde 1950, bem como na procura do novo uso do espaço físico musical e na «música intuitiva», tendo chegado à formulação de um sistema singularmente coerente com base num serialismo total.

À direita: fotografia de John Cage — uma das principais figuras da vanguarda musical dos Estados Unidos — a trabalhar com a companhia de Merce Cunningham no teatro que a Fundação Maeght possui em Saint-Paul de Vence.

de Luciano Berio, carece de barras de compasso e de indicação de métrica no começo da partitura e sobre o pentagrama há um sinal de tipo cartográfico que mostra a relação entre centímetros de pentagrama e duração aproximada.

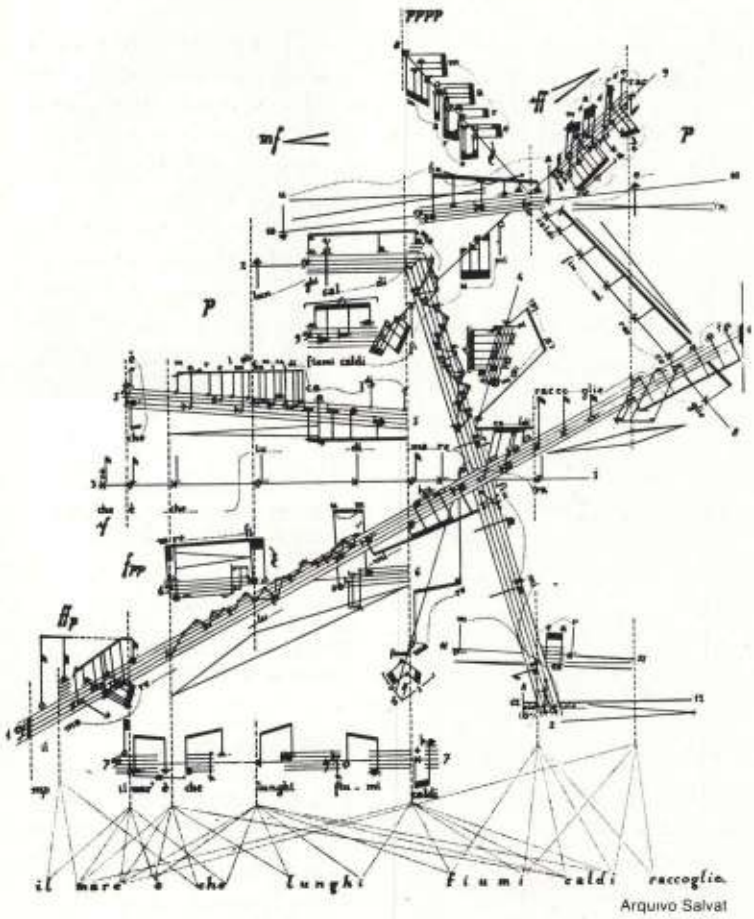
No concerto de encerramento dos Cursos de Darmstadt, de 1957, estava programada a estréia de *Klavierstück XI,* de Stockhausen; tal obra foi interpretada duas vezes, com um intervalo entre ambas as interpretações. O público ficou surpreendido pelo fato de a partitura ser tão grande que precisava de um bastidor articulado para que pudesse ser colocada na estante do piano, mas ainda ficou mais espantado ao verificar que, na segunda audição, a peça só se parecia vagamente com a recém-ouvida. *Klavierstück XI* é um tema com variações e sua originalidade reside em o intérprete escolher a ordem de exposição das dezenove variações. Após a exposição do tema, interpreta-se qualquer das variações sem levar em conta as indicações de metro, ataque ou intensidade — Stockhausen recomenda que a primeira variação seja executada «com neutralidade»; em seguida, aplicam-se as indicações omitidas a uma segunda variação escolhida ao acaso, as indicações desta a uma terceira, etc.

Quase simultaneamente, Boulez compôs a Sonata n.º3, com uma idéia semelhante; a cada um dos cinco andamentos da sonata chamou «formantes» — termo que depois se generalizou para designar as «peças de quebra-cabeças» musicais; o jogo, neste caso, reside na possibilidade de caminhar por vários «percursos» e a possibilidade relativa de «baralhar» os cinco «formantes». Estas ingênuas maneiras de indeterminação formal geraram inúmeras variantes e encontram-se em inúmeras obras posteriores, mesmo orquestrais. Evidentemente, estes quebra-cabeças afetaram o formato da partitura, da mesma maneira que a indeterminação de parâmetros concretos influiu na notação.

Berio, autor muito fecundo e sempre surpreendente, pois seu gosto pelos jogos reconstrutivos o levou a orquestrar com grande fantasia música de outros autores, desde Monteverdi aos Beatles, deu soluções deliciosas aos problemas da indeterminação. Não obstante os riscos da absoluta falta de vergonha formal e sonora que caracteriza Berio, este autor é de referência obrigatória quando se fala de composição indeterminada e da sua notação. Um exemplo clássico — pela sua influência na escrita vocal posterior — é a *Sequenza III,* para voz só. A altura determinada escreve-se no pentagrama; a indeterminada, em três linhas que indicam o registro agudo, médio e grave; quando se deseja que a voz gire em torno de uma determinada altura, põe-se uma risca a essa altura. Não há nem barras de compasso, nem metro, nem dinâmica, mas são indicados com todo o rigor os ataques e a ornamentação, incluindo a notação para «sons respirados, quase murmurados», «sons cantados e murmurados, tão curtos quanto for possível», «risadas», «inspirações», «tosse», «estalidos vocais», «boca fechada», «mão sobre a boca», etc.

Outros aspectos da composição indeterminada são os jogos com séries de números obtidos pelos mais variados meios — os mais freqüentes são o triângulo de Pascal, as séries de Fibonacci, séries de raízes quadradas e o *I Ching*. Na realidade, são indeterminações formais relativas, sempre que se indetermina o programa de composição — no serialismo este era fixo —, mas a conseqüência sonora assemelha-se a qualquer tipo de composição livre de doze notas. Trata-se de modelos individuais de cada compositor, em vista da necessidade de resolver o vazio causado pela falta de forma.

«Pode executar-se na sua totalidade ou parcialmente, durante o tempo que se desejar, por qualquer quantidade de intérpretes, a solo, como agrupamento de câmara, como sinfonia, como concerto de piano e orquestra ou como ária »

Gioguen/Rapho

Arquivo Salvat

Em cima: segunda e última página de Siciliano, *de Sylvano Bussotti, um dos compositores da segunda metade do século XX que mais se preocuparam com as novas grafias musicais e com o formato e a disposição conferidos a cada uma das suas partituras.*

— estas são as instruções que John Cage dá para interpretar o seu Concerto de piano e orquestra (1958). A abrir a partitura, deparam-se-nos linhas paralelas que se agrupam simulando um pentagrama em que a linha fosse substituída por um par de paralelas; sobre elas, ou sobre espaços vazios, figuram círculos mal desenhados, cruzados por retas que, na sua interseção, têm os nomes anglo-saxónicos das notas. O resultado sonoro é uma série de longos silêncios interrompidos por blocos sonoros muito densos. John Cage propõe a substituição da música por outra coisa que pudesse ser considerada como a reunião de gestos e sons; mas não é este aspecto teatral o que nos interessa, sim sua proposta de absoluta e total indeterminação. Não se trata de o compositor renunciar a controlar um ou vários parâmetros da música, mas, antes, de renunciar ao ato de compor. Cage, que foi o introdutor do uso do *I Ching* para achar as séries de cifras necessárias que dotem de forma uma obra, evoluiu para uma absoluta indeterminação, uma confiança total na capacidade de improvisação do intérprete: «Percorrendo há vários anos as capitais do mundo ocidental com seu companheiro David Tudor, dá exibições a dois pianos que são verdadeiros números de circo. Estes números de circo foram enriquecidos, no decurso dos anos, com improvisações contínuas que pretendem apresentar obras no momento de nascerem, sempre diferentes do seu estado anterior em cada execução.» Estas palavras, escritas por Antoine Goléa, em 1962, são testemunho de um estado de espírito real na sociedade musical européia da época. Desde então, a tendência irracional evoluiu para as formas mais extravagantes, sempre dentro da mais absoluta indeterminação e improvisação. A partitura, que pode ser qualquer coisa, desde um papel em branco a um poema, servirá de motivação psicológica para o intérprete.

O mais curioso autor desta tendência é Sylvano Bussotti, para quem o formato da partitura é mais importante do que a informação contida na mesma. Suas *Five Pieces for David Tudor* (1959) representam cinco pentagramas, cada um dos quais dá informações relativas a diversos parâmetros, e sobre eles apõe garatujas que já desenhara dez anos antes.

Outro autor que também dedica uma atenção preferencial ao teatro é Mauricio Kagel, para quem o gesto é mais importante do que o som — o que não evita que, em certas ocasiões, o gesto seja «sonoro» e nele assome a musicalidade demonstrada no seu trabalho de regente de orquestra. Suas partituras contêm instruções em linguagem literária e isso não é uma pose, tem a ver com o resultado pretendido. É certo que existe uma destruição consciente da música renunciando até à sua notação —, mas Kagel prefere ser ele o destruidor e não deixa esse prazer aos intérpretes.

Stockhausen é outro autor que, sob a inspiração de Cage, tomou o caminho do irracionalismo. Suas últimas obras apresentam os aspectos mais surpreendentes, desde a absoluta veneração pelo acaso até à inclusão de elementos teatrais, utilização de conceitos tomados da mesomúsica — entre os quais a música repetitiva — e a autocontemplação, que chega, em *Prozession,* a tornar a obra uma série de citações de outras peças suas e a reduzir toda a notação instrumental apenas a «+», «–» e «=».

Há duas coisas certas nesta atitude. A primeira é que destes jogos irracionais derivou a recuperação de elementos musicais antes minimizados; a segunda, que a sociedade musical admitiu estas farsas tal como há séculos admitia as da Commedia dell'Arte, pelo que Cage e seus seguidores entraram por direito próprio na história da música. □

Capítulo 43

Exemplos de obras

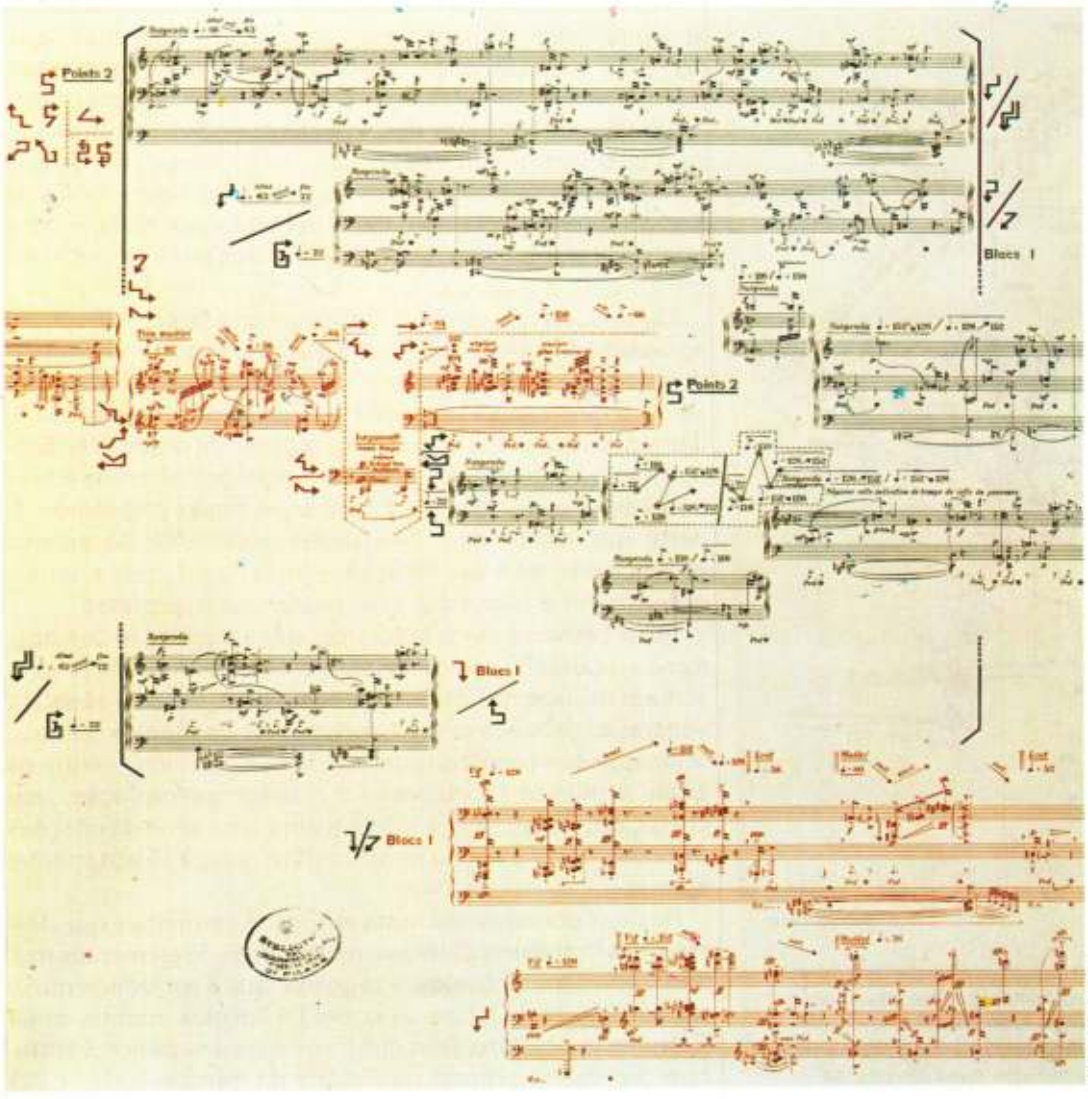
Sonata de piano n.º 3, de Boulez

Inspirada numa das grandes intuições propostas em *Livre* pelo poeta Stéphane Mallarmé — um poeta que teve tanto a ver com a música e a musicalidade da língua —, a Sonata n.º 3, de Boulez, levanta ao intérprete o problema da liberdade de escolha. Naquela obra póstuma (1957), Mallarmé imaginou um «livro» diferente de todos os outros, não pessoal, mas objetivo; não circunstancial, mas que tratasse, na sua pretensa objetividade, a totalidade das coisas; um livro que não fosse um simples álbum, mas um desmentido do livro tradicional; um livro formado por folhas móveis que permitissem um variado jogo de simetrias e ricas relações internas. Inserido numa estrutura global estável, organizado por princípios formais válidos a todos os níveis, o *Livre* de Mallarmé possui uma mobilidade de elementos desconhecida no livro tradicional.

Foi este caráter expansivo, multidimensional, mas sagazmente apoiado no mais estrito rigor, que a fantasia do poeta ajuda a impulsionar, que haveria de sugestionar o espírito construtivo do músico: técnicas de permutação, soluções diversas procedentes de uma mesma equação, leitura em sentido inverso, da direita para esquerda, etc.

A Sonata n.º 3, de Boulez, faz também uso dessas simetrias profundas e destas identidades secretas. Dali extraiu Boulez as linhas-chave da sua composição. «Constelação», uma das suas partes principais, por exemplo, propõe dois caminhos diferentes, cada um dos quais foi escrito numa cor particular; pode assim seguir-se o trajeto vermelho ou então o verde; a partitura é imensa, descomunal, de quase um metro de altura, e o jogo das cores dá-lhe mais a aparência de um mapa ou do plano de uma cidade que oferece ao visitante a possibilidade de se mover livremente dentro dela. Não se trata ainda nesta obra daquilo a que poderíamos chamar *música aberta*. Em Boulez há sempre — por sutil que seja — um estrito controle; mas é uma obra-chave, uma *work in progress* (obra em movimento), escrita em 1957, e que marca já as directrizes de algo que terá consequências no futuro.

Outro andamento, «Tropo», é uma partitura escrita num caderno de espiral, para que possa ser começada por qualquer das suas quatro seções. Estas seções são: *[Comentário] — Glosa — [Comentário] — Texto-Parêntese*, com a particularidade de situar o *Comentário* em duas posições diferentes a escolher. Tanto no *Parêntese* como no *Comentário* vamos encontrar estruturas obrigatórias ao lado de outras facultativas; estas últimas, impressas em caracteres menores e situadas, por sua vez, entre parênteses, poderão ser executadas ou suprimidas, independentemente umas das outras. Há que chamar a atenção para a excepcional exploração dos recursos do piano: notas mudas associadas a harmônicos (uma espécie de neblina sonora produzida pela vibração por simpatia das cordas que não foram percutidas), ressonâncias calculadas, emprego minucioso do pedal, etc.



Giancarlo Costa

Camera Press/Zardoya

Em cima: fotografia de Luciano Berio, que, juntamente com Maderna, fundou, em 1954, o Studio di Fonologia da RAI (Milão).

À esquerda: uma página da Sonata de piano n.º 3, de Pierre Boulez, concretamente o andamento «Constelação».

«Sinfonia», de Berio

Nascido em 1925, no mesmo ano de Pierre Boulez, Berio orientou suas pesquisas sobretudo para o fenômeno vocal, ajudado nisso pelo talento de Cathy Berberian, soprano para o qual escreveu um grande número de obras. Juntamente com Maderna, fundou em Milão o Studio di Fonologia, onde realizou diversas produções de música eletrônica. O estudo da

Arquivo Salvat

EFE

A música contemporânea teve em Espanha dois focos de irradiação: Madri e Barcelona. Na primeira destas cidades, sobressai a figura do compositor Luis de Pablo (em cima: fotografia); na segunda realizou-se, em 1983, a I Mostra de Música Catalã Contemporânea.

voz foi para Berio um magnífico ponto de partida. Já no seu *Omaggio a Joyce* (1958), composto naquele estúdio milanês, começou a transformar sons vocais por meios eletrônicos, conseguindo uma transição contínua entre a eletrônica e a voz humana. Em *Visage* (1961), por exemplo, jogou com uma ampla gama de sons vocais, que vão desde o grito inarticulado (expressão infra-semântica) até o *bel canto* mesmo. Mas não é só a voz (embora em *Circles* a percussão apoie sobretudo as consonantes), mas sim o virtuosismo instrumental mais avançado e experimentado, que o autor oferece nas suas sete *Sequenze*.

Em *Sinfonia*, escrita entre 1968 e 1969, utilizou um duplo quarteto vocal (sopranos, contraltos, tenores e baixos) que se impõe ao fluxo orquestral mediante palavras desarticuladas em sílabas, *slogans* ingleses, franceses e italianos, explorando a diferente musicalidade fonética das respetivas línguas, bem como longas tiradas de caráter espontâneo ou improvisado. Cada um dos cantores deve dispor de um microfone que lhe permita todo o tipo de matizes, chegando assim a criar uma autêntica polifonia verbal que se sobrepõe a outro mundo sonoro, o instrumental. A obra consta de quatro andamentos, embora estes não sejam análogos aos de uma sinfonia clássica. Para Berio, o termo *sinfonia* deve ser tomado no sentido etimológico original: *sin*, conjunto, e *phonos*, som, ou seja, conjunto de vozes que soam simultaneamente. O tratamento vocal da primeira, segunda e quarta partes é semelhante, na medida em que não se podem identificar os textos dentro do tecido polifônico. Deste modo, as palavras e seus elementos constitutivos são analisados musicalmente para se integrarem na estrutura compositiva da obra, quer seja nas vozes, quer na parte instrumental. Esta experimentação deliberada sobre a inteligibilidade do texto faz parte da própria essência da sinfonia. O terceiro andamento é, talvez, um dos trechos musicais mais especulativos de Berio. Trata-se de uma homenagem a Gustav Mahler, bem como ao maestro Leonard Bernstein, a propósito de uma memorável interpretação por este da 2.ª Sinfonia daquele autor. O resultado, segundo o próprio compositor italiano, é uma espécie de *embarquement à Cythère*, efetuado sob a proteção ou a epígrafe dessa obra mahleriana. As referências textuais a Bach, Schönberg, Debussy, Hindemith, Ravel, Strauss, Berlioz, Brahms, Berg, Beethoven, Wagner, Stravinsky, Boulez e Stockhausen devem ser entendidas como uma relação potencial com Mahler, parecida com a função dos sonhos, quer no sentido de recordação, quer no de premonição, segundo as teorias de Freud. A sensação que se tem ao ouvir este andamento é a de se deixar levar por um rio que no seu curso atravessasse paisagens sempre em mudança.

Quanto aos textos, o primeiro andamento baseia-se numa série de citações do livro *Le cru et le cuit* (1964), de Claude Lévi-Strauss, onde se estuda a estrutura e a simbologia de certos mitos brasileiros que fazem referência à água. O segundo andamento é dedicado a Martin Luther King e o texto origina-se na aura do nome desta personagem. *L'Innombrable*, de Samuel Beckett, forma o corpo literário da terceira parte (a mais importante e extensa) e, ao mesmo tempo, provoca a citação de frases diversas, como excertos de Joyce, expressões particulares e habituais dos estudantes de Harvard, *slogans* contestatários do maio francês (1968), diálogos entre amigos e passagens simplesmente solfejadas. A última parte é uma espécie de coda, fundada em curtos trechos do material utilizado na *Sinfonia*, cristalizando numa panorâmica expectante da nossa civilização.

Espanha:
breve visão de conjunto

A falta de perspectiva histórica torna difícil falar da música espanhola mais recente, tanto mais que as gerações posteriores à Guerra Civil de 1936-1939 sofreram as vicissitudes da triste hora política que lhes coube viver, na qual grande parte dos intelectuais se viu obrigada a emigrar ou teve terreno pouco apropriado para o desenvolvimento da sua atividade. Não obstante estas circunstâncias, e apesar, sobretudo, de a Espanha ter vivido, em resultado do obstinado isolamento do seu Governo, afastada de toda a realidade exterior, surgiram tímidas tentativas que se cristalizariam, pouco a pouco, no Círculo Manuel de Falla, em Barcelona (formado por Joan Comellas, Albert Blancafort, Josep Cercós, Angel Cerdà e Manuel Valls, núcleo inicial ao qual não tardaram a juntar-se os nomes de Josep Casanovas, Antoni Ruiz-Pipó e Josep María Mestres-Quadreny), e, mais tarde, em Madri, no grupo que veio a chamar-se «Geração de 51», que incluía nomes tão inconformistas como os de Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Xavier Benguerel ou Carmelo Bernaola. Sucessivas iniciativas — como a criação do grupo Nova Música (1958), Alea, Zaj, Club 49 (em Barcelona), etc. — permitiram, no entanto, que a música espanhola contemporânea figurasse no campo internacional. Cumpre acentuar que o compositor espanhol teve de se ultrapassar para se situar no modo de fazer atual, sem se mostrar desfasado na sua estética. Não é este o lugar para fazer, por breve que seja, uma panorâmica histórica da música espanhola contemporânea. Trata-se apenas de mencionar alguns traços essenciais e sintomáticos do seu momento mais atual, recorrendo, para isso, às realidades mais próximas e objetivas.

Dada a pouca incidência social que tem a composição contemporânea como fenômeno de cultura, alguns compositores catalães tiveram a idéia, em 1974, de se agrupar em associação com o fim de defenderem coletivamente os seus legítimos interesses. Deste modo, nasceu na Catalunha a Associació Catalana de Compositors, formada inicialmente em número de quinze: Jordi Alcaraz, Xavier Benguerel, Josep Casanovas, Josep Cercós, Jordi Cervelló, Joan Guinjoan, Carles Guinovart, Joaquim Homs, Josep M.ª Mestres-Quadreny, Federico Mompou, Xavier Montsal-

vatge, Salvador Pueyo, Albert Sardà, Josep Soler e Manuel Valls. Para dar uma maior difusão a este sector da cultura catalã, editou-se em 1980, um volumoso *Livro para Piano,* no qual figura o catálogo completo de obras, em três línguas, dos seus já então trinta e quatro membros, documentado com uma composição para piano de cada um deles, ilustrativa da orientação estética respectiva. Pouco depois, Madri aproveitou esta iniciativa catalã para criar, a nível nacional, a Associação de Compositores Sinfônicos Espanhóis (A. C. S. E.), que agrupa todas as regiões espanholas exceto a Catalunha, com mais de cem membros efetivos. Seu presidente, Ramón Barce, já interviera anteriormente na fundação de diferentes grupos aglutinadores de tendências vanguardistas e experimentais, como o Grupo Nova Música, Zaj (ambos já citados) e Sonda. Cristóbal Halffter e Luis de Pablo têm sido talvez os membros da A. C. S. E. que gozam de maior difusão no exterior. Aliás, Halffter, como diretor da sua própria obra e apoiado por uma editora de tanto prestígio e solvência como a Universal Edition de Viena, tem podido competir com os grandes nomes europeus contemporâneos. Por seu turno, Luis de Pablo, empenhado numa posição radical da estética vanguardista, conseguiu ultrapassar as fronteiras e afirmar-se no exterior; em Espanha é o diretor do Centro de Difusão da Música Contemporânea.

Assim, o momento presente, em geral, mostra-se particularmente interessante, já longe dos tabus estéticos coercivos do passado; em certo sentido, pode dizer-se que, neste século, o compositor imaginativo conquistou a liberdade e pode expressar-se sem dificuldade em qualquer linguagem sonora. Isto pôde ver-se, por exemplo, na I Mostra de Música Catalã Contemporânea (1983), que, organizada pela A. C. C., apresentou um total de trinta e duas obras, autêntico festival de compositores, que demonstra o ímpeto que tem a criação musical.

Portugal: depois dos anos 60

A geração de compositores que apareceu em Portugal depois da Segunda Guerra Mundial operou um corte quase radical com a música que se vinha fazendo até aí. Não houve neles, pode dizer-se, uma transição gradual e se alguma evolução se verificou foi nos autores mais velhos que nas últimas obras acusam agora a influência de orientações e processos que não os motivaram antes — caso de Fernando Lopes Graça (n. 1906), um dos maiores criadores da música portuguesa, e de Joly Braga Santos (n. 1924), compositor essencialmente sinfônico, cuja 5.ª Sinfonia (1966) projeta o forte embate duma tonalidade muito alargada e dissonante. Maria de Lourdes Martins (n. 1926) situa-se na transição. Suas obras significativas, de linguagem livre, surgem só a partir dos fins da década de cinqüenta: Trio com piano (1959), *Pezzo grotesco,* para grande orquestra, do mesmo ano, a cantata *O Encoberto* (1965), com solistas, coro e orquestra, *Sonorità* (1970), piano e percussão, e a ópera *Três Máscaras* (1984).

É assim que só em 1959, com Álvaro Cassuto (n. 1938), em *Sinfonia Breve* n.º 1, e em 1960, com as tentativas de Filipe Pires (n. 1934), surgem os primeiros exemplos do dodecafonismo serial. Em 1964, o segundo concretiza em definitivo a sua experiência da escrita em *Akronos,* para orquestra de arcos, e em 1965 estenderá a serialização à métrica e ao ritmo (*Perspectivas,* para dezenove instrumentos). A obra de Filipe Pires prosseguirá com especial incidência no campo da eletroacústica, o que não quer dizer que não haja assinado obras importantes no gênero de câmara e sinfônico, como a série de *Figurações* (1968-1970), *Mobiles* (1969), para piano e pequena orquestra, *Ostinati* (1970), só para percussão, *Portugaliae Genesis* (1968), para voz solista, coro misto e grande orquestra, etc. Álvaro Cassuto, dedicado essencialmente à direção de orquestra, é para esta que tem composto de preferência, com uma escrita que vai perdendo o impacte, páginas como *Cro(mo-no)fonia* (1967), só para instrumentos de cordas, e *Canto de Solidão* (1972), *In Memoriam Pedro de Freitas Branco* (1963), *Canticum in Tenebris* (1968), com quatro solistas e coro misto, *Círculo para Orquestra* (1970), *To Love and Peace* (1973) e *Regresso ao Futuro* (1985).

Álvaro Salazar (n. 1938) e Jorge Peixinho (n. 1940), paralelamente à sua carreira de compositores, têm-se notabilizado por uma intensa ação na implantação da música de vanguarda junto do grande público, graças aos agrupamentos por eles fundados: a Oficina Musical, no Porto, em 1978, e, já antes, o Grupo de Música Contemporânea, de Lisboa, em 1970. No âmbito do segundo, que se tem apresentado com frequência no estrangeiro, o historial abrange acontecimentos tão decisivos como primeiras audições de obras do próprio fundador e de novos autores que ali só tardiamente vieram a revelar-se, como a harpista Clotilde Rosa (n. 1930), que só então enveredou pela composição com resultados interessantes. Assim o demonstram, por exemplo, peças como *In — Con — Sub — Sequência* (1974), *Encontro,* para flauta e quarteto de cordas (1976), *Hellas II,* para harpa, soprano, flauta e viola (1985). Outro compositor aqui revelado foi Paulo Brandão (n. 1950), autor de música de câmara, de cinema e teatro, coral e eletroacústica. Sobressaem no seu catálogo *Colecvisufonia XXI, Noturno,* para sete instrumentos solistas e percussão, e Quarteto de clarinetes.

Arquivo Alfa

Durante um dos concertos do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, Jorge Peixinho executa uma das suas obras, pulsando diretamente as cordas do piano. À esquerda, o flautista Carlos Franco.

Um fator de grande relevância no incremento de uma cultura musical de vanguarda foi a criação, pela Fundação Gulbenkian, dos Encontros de Música Contemporânea, os primeiros dos quais se efetuaram em 1977. Realizados todos os anos com regularidade, estes encontros têm proporcionado não só o conhecimento do panorama mundial da música atual e dos melhores intérpretes do século, mas também a encomenda de obras novas e a oportunidade de convívio entre compositores e artistas de diversas nacionalidades. Das presenças portuguesas, a que mais se tem distinguido nestas temporadas, além de Peixinho, é a de Emanuel Nunes (n. 1941). Tanto um como outro são senhores de uma já considerável produção, reconhecida internacionalmente e que representa hoje uma importante contribuição para a música do nosso tempo. Mais lírico, Jorge Peixinho assinou, entre outras, as partituras de *Euridice Reamada,* para orquestra, coros e solista (1968), *As Quatro Estações* (1972), *O Jardim das Delícias* (1974) e *Ouçam a Soma dos Sons que Soam* (1986) para combinações instrumentais variadas, e muitas outras páginas diversas, para instrumento solo, para instrumentos e fita magnética e eletrônicas. Uma das suas últimas obras é um achado pela atmosfera tímbrica conseguida no piano sem preparação: *Villalbarosa* (1987), homenagem à memória de Vila-Lobos, no seu centenário.

Nunes, discípulo de Pousseur e de Stockhausen, e professor do Instituto para a Nova Música de Friburgo (RFA), desenvolve, com uma lógica impecável, vastas construções sonoras, de estrutura complexa, que requerem grandes meios e, nalguns casos, exploram mais de um grupo orquestral ou visam a multiespacialidade. Títulos dos mais significativos na sua obra são *Ruf,* para orquestra e fita magnética (1977), *Tif'Ereth* (1985) estreado na Bienal de Veneza,

Wandlungen (1986), conjunto instrumental e «livre-electronic», *Musik der Frühe* (1984) para dezoito instrumentos, etc.

Entre os mais jovens compositores, falta referir, por fim, como os mais afirmativos, dois discípulos de Emanuel Nunes: *João Pedro de Oliveira (n. 1959)*, que chamou a atenção com o Quarteto de cordas n.º 1 (1984) e sobretudo com *Pneuma Hagios* (1986), obra ambiciosa que conjuga elementos eletroacústicos com a grande orquestra, e Vírgilio de Melo (n. 1961), cuja vocação se revelou em *Nó*, para flauta baixo solo, estreada em 1985, e uma aluna de Salazar e Peixinho, Isabel Soveral (n. 1961), autora de *Quarteto*, para flauta, clarinete, violino e piano (1985).

Europa central: Stockhausen, Holliger

A Alemanha esteve sempre à frente dos movimentos de vanguarda. Sobretudo no período imediato ao fim da guerra, a presença de Stockhausen no Laboratório de Música Eletrônica de Colônia, ao lado de Herbert Eimert, abriu um mundo de novas perspectivas. O serialismo integral encontrou nas primeiras — e não tão primeiras — obras de Karlheinz Stockhausen, ou até nas de Mauricio Kagel, um modelo inicial de realização.

Uma das obras tardias deste período de experimentação desmedida foi *Gruppen* (1958), uma composição exacerbada já na sua concepção, cuja realização requer três orquestras, cada uma com seu respectivo maestro e todos eles em íntima relação sonora. Naturalmente, a composição tem, por este fato, uma dimensão espacial diferente, estereofônica, com fontes de emissão sonora que emergem de lugares diversos na sala. Contudo — e mesmo quando esta concepção possa ter grandes conseqüências para o futuro —, não era esse o propósito principal da composição. A obra surgiu de uma reflexão sobre o som, sobre a altura relativa de graves e agudos em relação ao valor que devia dar-se a cada som consoante o registro. Pela lei dos sons harmônicos, um som grave deve ter maior duração do que um agudo. Esta idéia é levada a tal extremo que é preciso jogar simultaneamente com *tempi* verdadeiramente diferentes, com diferentes unidades de medida temporal; esta necessidade é a que cria o imperativo de três maestros e três orquestras. O ouvinte, no entanto, encontra-se situado, consoante o lugar que ocupa na sala, em uma ou outra zona de influência, pelo que seria de desejar —se bem que nesta obra a questão não se ponha— que pudesse deslocar-se de um lado para o outro da sala (coisa que irá acontecer em outras obras posteriores).

Stockhausen fez, ao longo da sua brilhante carreira, uma espetacular evolução. Obras como *Stimmung* ou *Mantra* movem-se já em outras coordenadas de pensamento. Sua posição orientalista conduziu-o a uma concepção mais esquemática e improvisadora do fenômeno sonoro. A duração de uma obra já não fica determinada na partitura, tendo antes passado a ser vontade do intérprete a partir de um quadro de orientações. Em *Stimmung*, por exemplo, composta para seis vozes solistas *a cappella*, cada uma delas provida de um microfone de amplificação, um simples quarto de papel serve para uma composição vocal que pode chegar a durar mais de hora e meia. Até a própria dimensão temporal fica transformada, transcendida por um visão estática que tem muito de contemplação, entendida esta à maneira oriental. Na realidade, ao longo de toda a composição não existe senão um único acorde de seis sons, um para cada voz, dispostos em acorde, um acorde (de 9.ª maior) que é fruto da ressonância natural do som. Sobre esta nota, fixa para cada um dos cantores, existem todos os tipos de fonemas, articulações, emissões de som por interposição alternada da mão na boca, e um jogo de vozes e de timbres vocais assim conseguidos, que convidam a um relaxamento por vezes entorpecedor. Contudo, a intenção não é exclusivamente musical, pois se trata de salmodias repetitivas de versos hindus alusivos aos grandes deuses da mitologia oriental. Efetivamente, esta maneira de ouvir, ou de participar na integração dos fluxos sonoros e no seu vaivém, requer outra posição física. Numa das audições que se efetuaram em Darmstadt no ano de 1972, a sala estava coberta de tapetes, individuais ou não, para as pessoas se reclinarem. Todas estas exigências quanto ao ambiente chegam a fazer parte da essência da obra e da sua possível mensagem.

Outra peça importante é o Quarteto de cordas do suíço Heinz Holliger, uma obra de extraordinária força expressiva. O dado mais notório deste complexo quarteto é que, ao longo do mesmo, e em momentos estratégicos, se efetua uma *scordatura* para uma 4.ª mais grave da afinação normal do instrumento (afrouxando consideravelmente as cordas de cada um deles), depois para uma 3.ª e em seguida para uma 2.ª, chegando à quase completa distensão das cordas. O resultado sonoro consiste numa progressiva agitação arquejante, em virtude da perda constante da tensão. Finalmente, o som é um ruído baço, sem voz e sem forças, apesar da agitação do arco, momento em que os próprios intérpretes, como agentes e alma sonora dos instrumentos, dobram teatralmente seu corpo sobre o instrumento numa atitude de prostração total. É o momento da agonia, em que aparecem ainda os últimos estertores queixosos das cordas sem vida, chegando ao esgotamento final num gesto visual, expressionista, sumamente eficaz.

Polônia: Lutosławski e Penderecki

Um dos fenômenos mais surpreendentes foi o insuspeitado ímpeto com que a Polônia figura no panorama europeu da música contemporânea, graças aos seus principais representantes: Krzysztof Penderecki, Witold Lutosławski, Kazimierz Serocki e Henryk Gorecki.

Nascido em 1913, Lutosławski é um dos grandes nomes da música atual no Ocidente. Sua trajetória, que procede da mais pura tradição, conheceu uma extraordinária e progressiva evolução. Desde que, em 1961, compôs *Jogos Venezianos*, seu nome é um dos símbolos da música aleatória, uma música em que o intérprete pode fazer uso de uma grande margem de liberdade segundo variantes determinadas *a priori* por um cálculo de probabilidades. Lutosławski, ao longo de mais de cinquenta anos de lenta mas contínua criação, passou por muitas fases, que são como que a sedimentação por estratos de uma linguagem consolidada e segura. Se bem que tenha sido contemporâneo do Expressionismo europeu, sua estética manteve-se, pelos anos 40, afastada dos postulados da Escola de Viena, aproximando-se mais de outra linha que procede de Debussy, Stravinsky, Bartók ou Varèse. Vemos, assim, que a principal preocupação de Lutosławski, como de todo o grande criador, foi sempre a busca de uma linguagem própria, à margem de qualquer moda estética, passageira e caduca.

O Livro para Orquestra, partitura escrita em 1968, é já uma obra de maturidade que nos põe em contato com a última concepção estética do compositor. Posterior aos *Três Poemas de Henri Michaux*, para coro e orquestra (1962-1963), ao Quarteto de cordas (1964), onde ampliou mais o indeterminismo controlado, e à 2.ª Sinfonia (1966-1967), que obteve o primeiro prêmio na Tribuna Internacional de Compositores de Paris (1968), no *Livro para Orquestra* mostrou seu autor um maior sentido da construção. Como em todas estas obras, encontramos no *Livro* a utilização da técnica aleatória. Ainda que na música de câmara seja mais fácil a coordenação e a audição de uns instrumentos em relação a outros, há que interrogar-se sobre como realizar o jogo das liberdades individualizadas num conjunto orquestral. Na realidade, o autor utilizou seqüencialmente blocos intrumentais —ora as cordas, ora os metais...—, criando espaços sonoros com personalidade própria e argumentando-os por capítulos, como se se tratasse de um texto literário.

Clive Barda

Em cima, fotografia de Witold Lutosławski, compositor polonês que, juntamente com Penderecki, deu ao seu país uma posição preponderante na música européia contemporânea. Sua dedicação à música aleatória não o impediu de preservar suas prerrogativas como compositor, sem fazer concessões ao intérprete.

Devemos, no entanto, convir em que nem sempre utilizou um *ad libitum* indiscriminado, tendo antes alternado momentos de escrita rigorosa com outros transitivos, nos quais o *tempo* não é rigorosamente metrificado. De qualquer modo, como sucede, por exemplo, no último capítulo, o tempo é cronometrado em segundos e esta unidade do relógio passará a ser um valor temporal substitutivo da já convencional barra de compasso.

Naturalmente, devemos observar que abordar uma obra deste gênero exige do intérprete uma adequação plena às intenções do autor e, para isso, tem de saber prescindir de todos os tabus ou convencionalismos trazidos pelo ensino da música, tal como costuma ser ministrado na fase formativa do instrumentista. Só por meio de uma grande liberdade de espírito ganham sentido as obras que, precisamente por uma menor contração, pretendem insuflar uma nova vida, um novo alento à composição através de um intérprete que esteja isento de tensões suplementares e que livremente possa fazer melhor uso das suas faculdades.

Deve-se fazer referência ao grande inconveniente que, de um modo geral, se deparou à música aleatória, sobretudo na música de câmara — a falta de preparação ou imaginação de uma grande parte dos intérpretes, cuja timidez ou inexperiência no campo da improvisação conduziu a um resultado insípido quando lhes foi confiado este tipo de obras. Talvez por isso, muitos compositores escrevem música aberta para grupos concretos, especializados, garantindo assim a eficácia da sua realização.

Antes de teminar, cumpre dedicar um comentário a Penderecki, compositor que, pelos anos 60, revolucionou a cena musical européia com sugestivas contribuições de grafia musical. Polonês até à medula, Penderecki herdou toda a riqueza cultural e musical do seu país, concorrendo para criar uma autêntica escola nacional, a despeito das suas múltiplas facetas. Traumatizado pelas terríveis impressões das catástrofes históricas como as que seu país viveu durante a Segunda Guerra Mundial, traduziu sua angústia em obras tão dolorosas como o *Dies irae, Às Vítimas de Hiroxima* ou a *Paixão e Morte segundo S. Lucas,* obras que abrem passagem a uma invenção sonora realmente inaudita. Daqui surge a sua predileção pelos grandes frescos escritos numa linguagem extremamente eclética, mas inserida na mais vigente atualidade.

Na sua famosa *Paixão segundo S. Lucas,* Penderecki valeu-se de quase todos os meios de que podia dispor. Seu profundo conhecimento da tradição permitiu-lhe conjugar desde os melismas do cantochão até o microtonalismo vocal, extraindo deste meio um caráter doloroso de poderosíssimo efeito. Como em outras obras suas (por exemplo, *De natura sonoris*), também aqui o autor recriou uma técnica «ruidista», utilizando feixes sonoros *(clusters)* que desempenham tanto para o ouvido como para a vista a função de uma grande mancha dentro do espaço que ocupa no pentagrama. A coloração, por matizes, das vozes vê-se amplificada nesta obra pela presença dos coros, um dos quais (outra herança arcaica) é de vozes infantis. As mudanças repentinas de registro produzem outra dimensão tensorial, da qual chegou até a abusar na ópera *Os Demônios de Loudun,* mas que lhe servem magnificamente aqui para criar um contraste mais em tal amálgama de processos. O espírito religioso de tantos séculos de tradição emerge nesta obra com uma linguagem nova e, ao mesmo tempo, acrisolada. Penderecki, que, como quase todos os poloneses, se manifesta profundamente religioso, conseguiu com este fresco atual captar a atenção mundial e elevar-se ao nível dos maiores nomes do panorama internacional.

Breve panorâmica inglesa

Se estabelecêssemos uma classificação de gerações musicais por espaços de quinze anos, os autores britânicos mais representativos, ao despontar o último terço do século XX, teriam nascido entre 1920 e 1935, e entre 1935 e 1950. Essas duas gerações teriam proporcionado nomes como os de Birtwistle (1934), Musgrave (1928), Maxwell Davies (1934), Ferneyhough (1934) e Tavener (1944). Este inventário seria incompleto, no entanto, se nele não se incluísse um músico nascido em 1905: referimo-nos a Sir Michael Tippett, uma das mentes mais brilhantes do seu tempo. Embora Tippett nunca tivesse procurado fazer «música política», revela-se incontestável o significado social de páginas como a cantata *A Child of our Time* («Uma Criança do Nosso Tempo»), de 1941, ou as óperas *King Priam* («O Rei Príamo») ou *The Ice Break* («O Degelo»), respectivamente de 1962 e 1972. Na sua dourada maturidade, Tippett não renunciou a fazer ouvir sua voz junto dos compositores mais jovens: a 4.ª Sinfonia, estreada em Chicago, em 1977, o Triplo Concerto, dado a conhecer em Londres, em 1980, ou a impressionante cantata *the Mask of Time* («A Máscara do Tempo»), cuja primeira audição se efectuou em Bóston, em 1983, provam a formidável capacidade dele para não renunciar ao seu inalienável compromisso com nosso tempo.

Harrison Birtwistle, vencedor, em 1981, do Prêmio Kussevitzky pela ópera *Punch and Judy,* cultivou de preferência a música orquestral, característica comum a quase todos a membros desta geração. Sua composição *The Triumph of Time* («O Triunfo do Tempo»), estreada por Pierre Boulez, foi uma das páginas mais representativas dos anos 70, devido a uma arejada combinação de timbres aliada a uma férrea disciplina rítmica.

Mostrou-se mais propício à música de câmara Brian Ferneyhough, também vencedor, em 1979, do Prêmio Kussevitzky, pela sua obra *Transit,* escrita para seis vozes solistas e orquestra de câmara. Sua partitura de maior relevo são as *Sonatas para Quarteto de Cordas,* peça que ronda uma hora de duração e que, segundo Halbreich, «poderia ser como que um modelo da maneira como Beethoven teria escrito seus últimos quartetos, no caso de ter vivido no século XX».

A trajetória de Peter Maxwell Davies vai desde a provocação à síntese. Se, nas primeiras obras *(Songs for a Mad King, Antechrist),* este autor não ocultava sua intenção de *épater le bourgeois,* ao entrar na década dos 70, Davies foi buscando uma cada vez maior concentração nos seus pentagramas, sendo o máximo expoente desta reação interna a sua Sinfonia, escrita entre 1973 e 1976 e na qual, apesar da modernidade da linguagem, o músico reconhece explicitamente suas dívidas para com os grandes mestres da tradição sinfônica clássica-romântica. Longe parecem ter ficado os tempos da sua ópera *Taverner* — musicalmente excelente, aliás —, em que o realizador de cinema Ken Russell mandava despejar tonéis de sangue sobre o palco do Covent Garden.

John Tavener é, seguramente, o mais importante autor de música religiosa dentro deste grupo de artistas. As duas obras que lhe deram maior reputação são outras tantas missas de réquiem: o *Celtic Requiem* («Réquiem Celta») e o *Requiem for Father Malachy* («Réquiem pelo Padre Malaquias»).

Um «hit-parade» norte-americano

Se nos víssemos forçados a elaborar uma lista de obras e de autores para quem pretendesse penetrar no, ao princípio, incomprensível emaranhado da criação musical norte-americana deste século, não hesitaríamos em apresentar esta relação e segundo esta ordem:

3.ª Sinfonia *«The Camp Meeting»* (1904), de Charles Ives. Esta é uma das obras mais belas e menos inacessíveis hoje em dia deste compositor, significativa da sua dialética caos-lirismo, do seu credo ético e artístico e do seu programatismo abstrato.

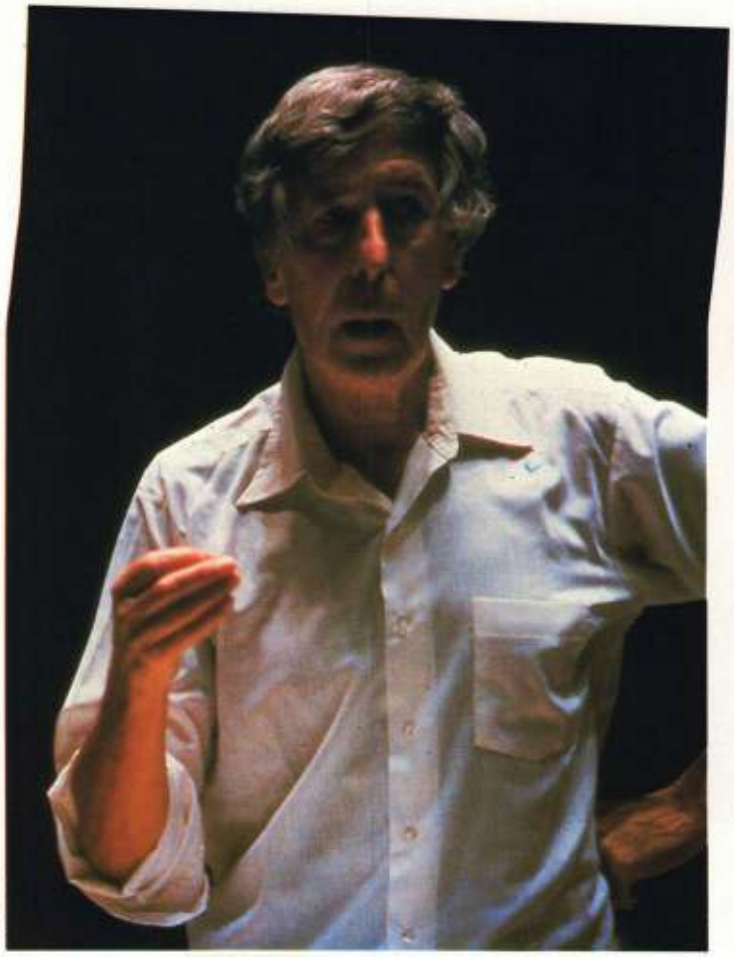
3.ª Sinfonia (1937), de Roy Harris. Breve peça de cerca de quinze minutos de duração, de grande sabedoria tradicional e, à margem da obra originalíssima de Ives, uma das primeiras criações autenticamente norte-americanas.

The Incredible Flutist (1938), de Walter Piston. Obra programática, por vezes utilizada como bailado, que tenta encontrar uma espécie de terceira via entre a música «para todos» e a música culta.

Appalachian Spring (1944), de Aaron Copland. Bailado nacionalista de considerável beleza, que mostra a vida numa fazenda de colonos. Foi estreado numa altura em que os Estados Unidos estavam prestes a converter-se numa grande potência mundial.

Medéia (1947), de Samuel Barber. Bailado em que este autor, após sua refinada fase pós-romântica, assimila, não sem tensões, o exemplo stravinskiano.

Sun-treader (1931-1932), de Carl Ruggles. Composição para orquestra, de dilatada elaboração, exemplo de inconformismo por parte de um autor de obra pouco extensa e genial. Esta peça permaneceu desconhecida do grande pú-



Clive Barda

Camera Press/Zardoya

Em cima: retrato do compositor norte-americano Roy Harris (1898-1979). Sua música foi relacionada com os amplos espaços da paisagem do seu país e seus rasgos retóricos com a poesia de Walt Whitman.

À esquerda: uma expressão de Sir Michael Tippett, compositor britânico cuja produção, embora inserida na corrente neoclássica, mostra um iniludível compromisso com os problemas sociais do nosso tempo.

blico americano até 1956 (conquanto na Europa tivesse sido conhecida ocasionalmente trinta anos antes).

Ionisation (1933), de Edgar Varèse. Colocamos esta obra em sétimo lugar porque sua mensagem vanguardista não foi propícia no seu meio. Foi escrita exclusivamente para percussão e, eventualmente, para sereias.

Composição para Doze Instrumentos (1948; segunda versão, 1954), de Milton Babbitt. Bom exemplo de radicalismo serial de um dos criadores mais brilhantes da nova ortodoxia que poderíamos chamar pós-vienense.

Variações para Orquestra (1955), de Elliot Carter. Pertence à época renovadora do autor, quando já assimilara a herança vienense nos Estados Unidos, um pouco ao abrigo da vanguarda européia do pós-guerra.

Concerto de piano e orquestra (1958), de John Cage. Possuidoras de abundantes elementos aleatórios que podem ser combinados sem prefiguração escrita, trata-se de uma «obra em desenvolvimento», como pretende o autor, que se propõe arrebatar o elemento *fixo* que atenta contra o caráter *efêmero* da música.

Sound and Forms (1964), de Ornette Colemann, um dos grandes do chamado *free jazz* dos começos dos anos 60 (o outro foi John Coltrane). É uma amostra tardia do «atonalismo livre», que prova que o *jazz* já não recorre à música culta e, pelo contrário, ambas as fórmulas são, quando muito, paralelas.

Voice of the Whale (1971), de George Crumb. Peça de câmara que, buscando reportar-se à «voz da baleia» mencionada no título, pretende ultrapassar as possibilidades de um instrumento tradicional (a flauta), de forma semelhante às experiências de Cage com o «piano preparado».

Percussion Symphony (1976), de Charles Wuorinen. Nesta obra, Wuorinen abordou a pesquisa do som percutido (neste caso orquestral), que tem as suas origens em Bartók, Varèse e outros clássicos do século XX. Os resultados sonoros estão cheios de novidade e são aparentemente menos agressivos e chocantes, como se procurasse um compromisso entre uma idéia clássica de beleza e a insubornável atitude de busca de todo o compositor vanguardista.

Touch (1977), obra eletrônica de Morton Subotnick, que aparenta este autor à vanguarda européia (Stockhausen, Berio, Nono). Nela buscou o som puro, sem qualquer «mancha» literária, o que faz ressaltar o radicalismo da proposta tecnológico-estética, na sua aplicação à área esteticamente maleável do sonoro que ainda chamamos música.

A música contemporânea ibero-americana

Pode afirmar-se que todo o movimento intelectual ibero-americano teve como objetivo central a procura apaixonada, por vezes trágica, da sua identidade. No universo concreto da sua música, os compositores dessa parte do mundo — quase todos eles formados em escolas européias — tentaram distanciar-se dos modelos acadêmicos para encontrar uma essência nacional — ou continental — capaz de os distinguir dos seus mestres.

Chávez, Villa-Lobos, Ginastera ou Fabini constituem exemplos muito importantes dessa procura de identidade, que tentou combinar as raízes nacionais com as correntes ultramarinas: suas obras são, às vezes diretamente e outras de uma maneira mais sutil, baseadas no folclore das respectivas terras. Este fato não impediu que nos últimos anos seu legado estético tenha sido utilizado pelos jovens compositores para tentarem experiências de vanguarda. O próprio Ginastera utilizou em suas últimas obras o dodecafonismo, a politonalidade e até elementos aleatórios. Por isso, as inovações expressivas de Kagel ou Santoro não parecem tanto uma reação como uma continuação da tarefa de criar uma escola musical própria, intransferivelmente americana.

O argentino Juan Carlos Paz (1901-1972) deixou uma obra claramente inclinada para a vanguarda expressiva. Juntamente com Juan José Castro (1895-1968) e outros músicos inquietos, criou o grupo Renovação. Nas suas composições utilizou o dodecafonismo até 1950 e depois passou a explorar caminhos ainda mais inovadores. *Transformações Canônicas* (1955), *Música para Piano e Orquestra,* (1964), *Galáxia 64* (1964) e *Núcleos* (1962-1964) são obras pertencentes a este período final. Castro, por seu turno, manteve-se mais perto de linhas nacionalistas (*Sinfonia Argentina,* 1934; *Tangos,* 1941), mas sua obra também se revela estimulante pela busca de uma estética diferente e de uma expressividade mais moderna (*Suíte Introspectiva,* 1961; *Epitafio en ritmos y sonidos,* 1961).

Da contribuição destes mestres flui a obra de uma plêiade de compositores argentinos jovens, caracterizados pela sua adesão às correntes de vanguarda. Roberto Caamaño (n. 1923), que foi diretor artístico do Teatro Colón, é, sem dúvida, o mais conservador de todos eles, o que não retira interesse a obras como *Cantata para a Paz* (1966) ou Concerto de piano (1971). Mauricio Kagel (n. 1931), que se distingue pelas suas experiências estéticas de base surrealista e dadaísta, compôs música eletrônica (*Música para la torre,* 1952) e obras de grande complexidade técnica, como *Anagrama* (1955-1958); em *Heterofonia* (1959-1961), obra para quarenta e dois solistas, logrou seu objetivo de transgredir todas as regras estabelecidas sobre instrumentação. Gerardo Gandini (n. 1936) é autor de umas *Variações Orquestrais* (1962), escritas em linguagem dodecafônica. Antonio Tauriello (n. 1931) é um compositor claramente vanguardista; *Transparência* (1964), *Canti* (1967) e *Mansión de Tlaloc* (1970) são obras escritas

Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro

Em cima: fotografia tirada durante um intervalo de um ensaio geral da Orquestra de Filadélfia. Nela aparecem, sentados, Andrés Segovia e Nicanor Zabaleta. Entre eles, o grande compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

em linguagem ousada e experimental, mas nenhuma delas alcança a audácia vanguardista do seu Concerto de piano (1968), em que o solista e a orquestra atuam com insólita independência. Citemos, por último, Carlos Alsina (n. 1941), compositor situado na mais extrema posição de vanguarda, e Hilda Dianda (n. 1925).

O papel que Ginastera e Paz desempenharam na Argentina foi representado no México por Manuel Ponce e Carlos Chávez. Deles e das suas experiências partem autores como o já clássico Julián Carrillo (1875-1965), cujos estudos teóricos são tão importantes como sua contribuição musical. Em 1930 chegou a formar uma orquestra capaz de tocar exclusivamente em microtons. Na sua obra sobressaem os concertos escritos em quartos e oitavos de tom, a sinfonia atonal *Heróica* (1957) e os *Cânones Atonais* (1959). Silvestre Revueltas (1899-1940) foi um inspirado melodista que se manteve ao longo de toda sua obra perto do nacionalismo, embora se tenha expressado sempre numa linguagem muito renovadora (*Sensemayá; Danza Geométrica*). José Pablo Moncayo (1912-1958) conseguiu dar forma a obras de grande interesse, como *Huapango* (1941) e a ópera *La mulata de Córdoba* (1948). Blas Galindo (n. 1910) foi um dos impulsionadores do chamado Grupo dos Quatro, que formou com Daniel Ayala Pérez (1906-1975), Salvador Contreras (n. 1912) e Jose Pablo Moncayo. Este grupo propunha-se difundir o uso de instrumentos e melodias de raíz indígena. Manuel Enríquez (n. 1926) usou o serialismo e recursos aleatórios em obras como *Ixamatl* (1969) ou *Encuentros* (1971). Eduardo Mata (n. 1942) compôs obras vanguardistas com recurso ao serialismo, à atonalidade e a processos aleatórios (Sonata de piano, 1960; *Improvisações,* 1964; Sinfonia n.º 3, 1966-1967). Héctor Quintanar (n. 1936) é um discípulo de Chávez e promoveu experiências harmônicas e sonoras muito ousadas em obras como *Galáxias* (1968) e *Sideral* (1968).

O movimento musical brasileiro girou à volta da gigantesca figura de Heitor Villa-Lobos. Em 1940 formou-se o grupo de Música Viva, com aspirações de vanguardismo. Cláudio Santoro (n. 1919), um dos seus principais impulsionadores, evoluiu de um certo snobismo europeizante para formas mais nacionalistas. Desde 1960 voltou-se para uma expressividade mais universal e para audaciosas experiências acústicas e rítmicas (Sinfonia n.º 8, 1963; *Interações Assintóticas,* 1969). César Guerra-Peixe (n. 1914), outro dos membros do grupo, teve uma evolução semelhante; de obras seriais militantemente antinacionalistas (*Variações,* 1947) veio a «redescobrir» a música de origem folclórica e compôs obras como *Maracatus do Recife* (1955) e o hino *Bandeira do Brasil,* usado nas escolas como canção patriótica. Mais tarde, regressou à suas tendências iniciais e criou obras de grande qualidade, como a *Sinfonia Brasília* (1960). Edino Krieger (n. 1928) é um compositor eclético, cujo vanguardismo é mitigado por um espírito sereno e moderado (*Improviso,* 1944; *Música,* 1947; *Brasiliana,* 1960). As obras de Almeida Prado (n. 1943) têm um acentuado caráter místico e são formalmente muito avançadas (*Thérèse, l'amour de Dieu,* 1975; *Aurora,* 1975).

No Uruguai, Eduardo Fabini (1882-1950) conjugou admiravelmente nas suas *Tristes* para piano, nas canções e nos seus dois grandes poemas sinfônicos *Campo* (1922) e *La isla de los ceibos* (1926), as raízes nacionalistas com um estilo impressionista de claras reminiscências debussinianas. Sua influência é evidente em todos os compositores uruguaios atuais, entre os quais Héctor Tosar Errecart (n. 1923), autor de *Aves Errantes* (1964), *Recitativo e Variações* (1967), etc.

O chileno Gustavo Becerra-Schmidt (n. 1925) escreveu obras eletrônicas e parcialmente aleatórias e outras em estilo neo-romântico (Concerto de piano, 1958; *Machupicchu,* com texto de Neruda, 1966). Juan Orrego Salas (n. 1919) é um neoclássico inspirado em Bartók (*Canciones castellanas.* 1947; *Missa in tempore discordiae,* 1969). León Schidlowsky (n. 1931), em contrapartida, é um dos mais avançados músicos do Chile (*La noche de cristal,* 1961; *Nova Iorque,* 1965). Fernando García (n. 1930), Miguel Aguilar-Ahumada (n. 1931) e Enrique Rivera (n. 1941) fazem também parte da vanguarda musical chilena.

Na Venezuela, o serialismo atonal foi introduzido por Rhazes Hernández López (n. 1918). Alexis Rago (n. 1920), autor de uma célebre *Música de sueños y cosmogonias;* José Luis Muñoz (n. 1928), autor de experiências aleatórias *(Móviles)* e o grego Iannis Ionannidis (n. 1930) estão entre a vanguarda atual.

Na Colômbia, Roberto Pineda Duque (n. 1910) compôs obras dodecafônicas de grande interesse (*Prelúdio Sinfônico,* 1964; *Canto Místico,* 1972). Luis Antonio Escobar (n. 1925) evoluiu desde o classicismo para formas vanguardistas inspiradas em Webern (*Pequena Sinfonia,* 1965). Blas Emilio Atehortúa (n. 1933) combinou processos clássicos e vanguardistas (*Cantico delle creature,* 1965; *Estudos Sinfônicos,* 1968; *Buffalo 71,* 1971).

Em Cuba salientam-se Alejandro García Caturla (1906-1940), que utilizou em suas obras ritmos e instrumentos afro-cubanos; Julián Orbón (n. 1925), amigo de Chávez e Villa-Lobos, e Aurelio de la Vega (n. 1925), radicado nos Estados Unidos desde 1959.

Ficam por tratar muitos compositores de valor, como a salvadorenha Maria de Baratta (n. 1894), o equatoriano Luis Salgado (n. 1903), o nicaragüense Luis Delgadillo (1887-1962) ou o paraguaio Agustín Barrios (1885-1944), ilustre autor de peças para violão. Sirvam estas omissões como testemunho da amplitude do universo musical ibero-americano. ■

Textos das gravações

Madrigali (Monteverdi)

Se vittorie si belle

Se vittorie si belle
Han le guerre d'amore,
Fatti guerrier, mio core,
E non temer
De gl'amorosi strali
Le ferite mortali.
Pugna; sappi
Ch'è gloria
Il morir per desio
Della vittoria.

Ninfa che scalzo il piede

Ninfa che scalzo il piede e sciolto il crine,
Te ne vai di doglia in bando
Per queste piaggie, lieta cantando e ballando,
Ne scuoti a l'herbe le tresche brine:

Qui deh meco t'arresta, ove di fiori
T'inghirlanda il crin novello,
Questo ch'imperla, fresco ruscello, bell'fratello
Co'suoi correnti limpidi humori.

Dell'usate mie corde al suon potrai,
Sotto l'ombra di quest'orno,
A tempo il passo mover d'intorno, ne del giorno
Paran te bruna gli ardenti rai.

Ma senza pur mirarmi affretta il passo
Dietro forse a Lilo amato.
Ah, che ti possa veder cangiato quel piè ingrato
Fera fugace, in un duro sasso!

Madrigais

Se vitórias tão belas

Se vitórias tão belas
Têm as guerras de amor
Faz-te guerreiro, meu coração,
E não temas
Das amorosas frechas
As feridas mortais.
Luta; sabe
Que é glória
Pelo desejo morrer
Da vitória.

Ninfa que, descalço o pé

Ninfa que, descalço o pé e soltos os cabelos,
Te vais, banida a dor,
Por estas praias, alegre, cantando e bailando,
Sem da erva o orvalho sacudir.

Ah, detem-te aqui comigo, onde de flores
As tenras madeixas te engrinalda
Aquele arroio, que o belo prado emperla
Com os seus correntes e limpidos humores.

Ao tanger das minhas usadas cordas poderás,
Debaixo da sombra deste freixo,
Mover-te a compasso em sua volta, para que do dia
Te não bronzeiem os raios ardentes.

Mas, sem me olhar sequer, apressa o passo,
No encalço, talvez, de Lilo amado.
Ah, pudesse eu ver aquele ingrato pé mudado,
Fugitiva cruel, em dura pedra!

Che tanto mi giuravi?
Così ne l'alta sede
Tu mi ripon degl'avi?
Son queste le corone,
Onde m'adorni il crine?
Questi gli scettri sono?
Queste le gemme e gl'ori?
Lasciarmi in abbandono,
A fera che mi stracci e mi divori?
Ah Teseo, ah Teseo mio!
Lascerai tu morire
Invan piangendo, invan gridando aita,
La misera Arianna, ch'a te
Fidossi e ti die
Gloria e vita?
Ahi che non pur risponde,
Ahi che più d'aspe sord' a miei lamenti!
O nembi, o turbi, o venti
Sommergetelo voi dentr' a quell'onde,
Correte Orchi e Balene
E de le membr' immonde
Empiete le voragini profonde!
Ahi che non pur risponde,
Ahi che pied'aspe sord' a' miei lamenti!
Che parlo? Ahi che vaneggio,
Misera, ohimè, che chieggio?
O Teseo mio, no son quell'io
Che i feri detti sciolse,
Partì l'affanno mio,
Partì il dolore,
Partì la lingua, sì,
Ma non già il core.

Que tanto me juravas?
Assim, para o alto solar
Dos teus avós me levas?
São estas as coroas,
Com que os cabelos me adornas?
Estes, os cetros são?
Estas, as jóias e o ouro?
Deixar-me, abandonada
A fera que me estalece e me devore?
Ah, Teseu, ah, meu Teseu!
Deixarás tu morrer,
Em vão chorando, em vão clamando ajuda,
A misera Ariana, que a ti
Se confiou e te deu
Gloria e vida?
Ai, que me não responde,
Ai, mais que áspide surdo aos meus lamentos!
Ó nimbos, ó turbilhões, ó ventos!
Submergi-o vós, por aquele mar dentro,
Correi, orcas e baleias
E, com os membros imundos,
Saciai os abismos profundos!
Ai, que me não responde,
Ai, mais que áspide, surdo aos meus lamentos!
Que digo? Ai, que deliro,
Misera, ai de mim, que peço eu?
Ó meu Teseu, não sou eu quem
Tão cruas palavras soltou.
Falou a minha ânsia,
Falou a aflição,
Falou a língua, sim
Mas não o coração.

L'Orfeo (Monteverdi)
libreto: Alessandro Striggio

Zefiro torna e di soavi accenti

Zefiro torna e di soavi accenti
L'aer fa grato e'l piè discioglie a l'onde,
E, mormorando tra le verdi fronde,
Fa danzar al bel suon
Su'l prato, di fiori
Inghirlandato il crin,
Filide e Clori.

Note temprando Amor care e gioconde,
E da monti e da valli ime e profonde
Raddoppian l'armonia gli antri canori.
Sorge più vaga in ciel l'aurora,
E'l Sole sparge più luci d'or,
Più puro argento fregia di Teti
Il bel ceruleo manto.

Sol io per selve abbandonate e sole,
L'ardor di due belli occhi e'l mio tormento,
Come vuol mia ventura, hor piango, hor canto.

Zéfiro volta, e de suaves tons

Zéfiro volta, e de suaves tons
Torna o ar doce e liberta as ondas
E, murmurando entre as verdes frondas,
Faz dançar, com estes belos sons,
No prado, de flores
Engalanadas as tranças,
Filis e Cloris.

Regendo Amor os timbres caros e jocundos
E por montes e vales baixos e profundos
Redobram a harmonia das grutas canoras.
Rais, mais bela, no céu a aurora
E o Sol mais luzes de ouro espalha.
Mais pura prata de Tétis atavia
O belo, ceruleo manto.

So eu, por solitários e esquecidos bosques
O fogo de dois olhos belos e o meu cuidar,
Conforme a minha sorte, ou choro, ou canto.

Orfeu

Lamento d'Arianna (Monteverdi)

Lasciatemi morire!
E chi volete voi che mi conforte
In così dura sorte,
In così gran martire?
O Teseo, O Teseo mio,
Sì, che mio ti so'dir,
Che mio pur sei,
Benchè l'inovli, ahi, crudo, a gli occhi miei.
Volgiti Teseo mio!
Volgiti Teseo, o Dio!
Volgiti indietro a rimirar colei
Che lasciato ha per te
La patria e'l regno.
E in questa arena ancora,
Cibo di fere dispietate e crude,
Lascierà l'ossa ignude.
O Teseo, o Teseo mio,
Se tu sapessi, o Dio!
Se tu sapessi, ohimè, come s'affanna
La povera Arianna,
Forse pentito,
Rivolgeresti ancor la prora al lito.
Ma, con l'aure serene
Tu te ne vai felice,
Ed io qui piango.
A te prepara Atene
Liete pompe superbe,
Ed io rimango,
Cibo di fere in solitarie arene.
Tu l'un e l'altro tuo vecchio parente
Stringerai lieto, ed io
Più non vedrovvi, o madre, o padre mio.
Dove, dov'è la fede

Lamento d'Ariana

Deixai-me morrer!
E quem quereis vós que me conforte
Nesta tão dura sorte,
Em tão grande sofrer?
Ó Teseu, ó meu Teseu,
Sim, que meu te quero chamar,
Pois meu és,
Se bem que fujas, ah cruel, da minha vista.
Volta, meu Teseu!
Volta, Teseu, oh, Deus!
Volta atrás, para contemplar aquela
Que, por ti, abandonou
Pátria e reino.
E nesta areia, ainda,
Pasto de feras desapiedades e crueis,
Os ossos descarnados deixará.
Ó Teseu, ó meu Teseu,
Se soubesses, oh, meu Deus!
Se soubesses, ai de mim, como pena
A pobre Ariana,
Talvez, arrependido,
Virasses, ainda, a proa à beira-mar.
Mas, como a aragem serena,
Lá vais tu, feliz,
E eu aqui choro.
Prepara, em tua honra, Atena,
Alegres, soberbos festejos,
E eu aqui fico,
Pasto de feras em paragens desertas.
Um e outro dos teus velhos pais,
Alegre, abraçarás, e eu
Mais vos não verei, oh mãe, oh, meu pai.
Onde, onde está a fé

Atto primo

Orfeo
Rosa del ciel, vita del mondo e degna
Prole di lui che l'universo affrena,
Sol, che 'l tutto circondi e 'l tutto mini,
Da gli stellanti giri,
Dimmi, vedesti mai
Di me più lieto e fortunato amante?
Fu ben felice il giorno,
Mio ben, che pria ti vidi,
E più felice l'ora,
Che per te sospirai,
Poichè al mio sospirar tu sospirasti.
Felicissimo il punto
Che la candida mano,
Pegno di pura fede, a me porgesti.
Se tanti cori avessi
Quanti occhi ha il ciel eterno e quante chiome
Han questi colli ameni il verde maggio,
Tutti colmi sariano e traboccanti
Di quel piacer ch'oggi mi fa contento.

Euridice
Io non dirò qual sia
Nel tuo gioir, Orfeo, la gioia mia,
Che non ho meco il core,
Ma teco stessi in compagnia d'amore.
Chiedilo dunque a lui s'intender brami
Quanto lieta giolsca e quanto t'ami.

Coro di ninfe e pastori
Lasciate i monti,
Lasciate i fonti,
Ninfe vezzose e liete,
E in questi prati
Al balli usati,
Vago il bel piè rendete.
Qui miri il sole
Vostre carole
Più vaghe assai di quelle
Ond' a la luna,
La notte bruna,
Danzano in del le stelle.
Vieni, Iméneo, deh, vieni,
E la tua face ardente
Sia quasi un sol nascente
Ch'apporti a questi amanti i dì sereni
E lunge omai disgombre
De gli affanni e del duol gli orrori e l'ombre.

Atto secondo

Orfeo
Vi ricorda, o boschi ombrosi,
Dei miei lunghi aspri tormenti,
Quando i sassi ai miei lamenti
Rispondean fatti pietosi?
Dite, allor non vi sembrai
Più d'ogni altro sconsolato?
Or fortuna ha stil cangiato

Primeiro ato

Orfeu
Rosa do céu, vida do mundo, e digno
Filho de aquele que o Universo rege,
Sol, que tudo circundas e tudo vês,
Lá das esferas estrelantes,
Diz-me, alguma vez já viste,
Do que eu, mais alegre e afortunado amante?
Foi bem feliz o dia,
Meu bem, em que, pela primeira vez, te vi.
E mais feliz a hora
Em que, por ti, suspirei,
Pois que, ao meu suspirar, tu suspiraste.
Felicíssimo o momento
Em que a cândida mão,
Penhor de pura fé, me deste.
Se tantos corações tivesse,
Quantos olhos há no Céu eterno e quanto folhagem
Há nestes outeiros amenos pelo verde Maio
Todos estariam cumulados e extravazantes
Daquele prazer que hoje me traz contentamento.

Eurídice
Não direi eu qual seja,
No teu folgar, Orfeu, o meu deleite,
Que não tenho comigo o coração,
Mas contigo está, na companhia do amor.
Pergunta-lhe pois, se quiseres saber,
Como estou feliz, quanto o meu querer.

Coro de ninfas e pastores
Deixai os montes,
Deixai as fontes,
Ninfas graciosas e ledas
E, nestes prados,
Aos bailes usados,
Ligeiro, o belo pé estregai.
Aqui veja Sol
As vossas danças de roda
Bem mais graceis do que aquelas,
onde, à lua,
Na noite escura
Dançam no céu as estrelas.
Vem Himeneu, ai, vem,
E a tua face ardente
Seja quase um sol nascente
Que traga a estes amantes os dias serenos
E sempre deles afaste,
Da ânsia e da dor, horrores e sombra.

Segundo ato

Orfeu
Recordais, bosques frondosos,
Os meus longos, ásperos tormentos,
Quando os seixos, aos meus lamentos
Respondiam, piedosos?
Dizei, então não vos parecia
Mais do que qualquer outro, desconsolado?
Agora a fortuna tem o estilo mudado,

Ed ha volto in festa i guai.
Vissi già mesto e dolente;
Or gioisco e quegli affanni
Che sofferti ho per tanti anni
Fan più caro il ben presente.
Sol per te, bella Euridice,
Benedico il mio tormento;
Dopo il duol si è più contento,
Dopo il mal si è più felice.

Atto terzo

Speranza
Ecco l'altra palude, ecco il nocchiero
Che trae gli ignudi spirti e l'altra riva
Dove ha Pluton de l'ombre il vasto impero.
Oltre quel nero stagno, oltre quel fiume,
In quei campi di pianto e di dolore,
Destin crudele ogni tuo ben l'asconde.
Or d'uopo è d'un gran core e d 'un bel canto.
Io fin qui t'ho condotto, or più non lice
Teco venir, ché amara legge il vieta.
Legge iscritta col ferro in duro sasso
De l'ima reggia in su l'orribil soglia,
Che in queste note il fiero senso esprime:
Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.
Dunque, se stabilito hai pur nel core
Di porre il piè nella città dolente,
Da te men fuggo e torno
A l'usato soggiorno.

Orfeo
Dove, ah, dove te'n vai,
Unico del mio cor dolce conforto?
Poiché non lunge omai
Del mio lungo cammin si scopre il porto,
Perché ti parti e m'abbandoni, ahi, lasso,
Sul perigloso passo?
Qual bene or più m'avanza
Se fuggi tu, dolcissima Speranza?

Caronte
O tu ch'innanzi morte a queste rive
Temerario te'n vieni, arresta i passi;
Solcar quest'onde ad uom mortal non dassi,
Né può coi morti albergo aver chi vive.
Che vuoi forse, nemico al mio signore,
Cerbero trar de la tartaree porte?
O rapir brami sua cara consorte,
D'impudico desire acceso il core?
Pon freno al folle ardir, ch'entr'al mio legno
Non accorrò più mai corporea salma,
Si de gli antichi oltraggi ancor ne l'alma
Serbo acerba memoria e giusto sdegno.

Atto quarto

Orfeo
Qual onor di te fia degno,
Mia cetra onnipotente,
S'hai nel tartareo regno
Piegar potuto ogni indurata mente?
Luogo avrai fra le più belle
Imagini celesti
Ond'al tuo suon le stelle
Danzeranno in giri or tardi or presti.
Io per te felice appieno,
Vedrò l'amato volto,
E nel candido seno
De la mia donna oggi sarò raccolto.
Ma mentre io canto, ohimè; chi m'assicura
Ch'ella mi segua? Ohimè, chi mi nasconde
De l'amate pupille il dolce lume?
Forse d'invidia punte
Le deità d'Averno,
Perch'io non sia quaggiù felice appieno
Mio tolgono il miraviì,
Luci beate e liete,
Che sol col guardo altrui bear potete?
Ma che temi, mio core?
Ciò che vieta Pluton, comanda Amore.
A nume più possente,
Che vince uomini e dei.
Ben ubbidir dovrei.
Ma che odo, chimè lasso?
S'armano forse a' miei danni
Can tal furor le Furie innamorate
Per rapirmi il mio ben? Ed io 'l consento?
O dolcissimi lumi, io pur vi veggio,
Io pur: ma quale eclissi, ohimè, v'oscura?

Spirito II
Rott'hai la legge, e se' di grazia indegno.

Euridice
Ahi, vista troppo dolce e troppo amara;
Così per troppo amor dunque mi perdi?
Ed io, misera, perdo
Il poter più godere
E di luce e di vita, e perdo insieme
Te, d'ogni ben più caro, o mio consorte.

Spirito I
Torna o l'ombre di morte,
Infelice Euridice,
Né più sperar di riveder le stelle.
Ch'ormai fia sordo a'prieghi tuoi l'inferno.

Orfeo
Dove te'n vai, mia vita? Ecco, io ti seguo.
Ma chi me 'l niega, ohimè? sogno o vaneggio?
Qual occulto poter di questi orrori,
Da questi amati orrori
Mal mio grado mi tragge e mi conduce
A l'odiosa luce?

Atto quinto

Apollo
Perché a lo sdegno ed al dolor in preda
Così ti doni, o figlio?

Converteu mágoas em alegria.
Já vivi triste e dolente;
Agora rejubilo e aqueles afanos
Que sofri por tantos anos
Fazem mais caro o bem presente.
Só por ti, bela Euridice,
Bendigo o meu tormento;
Após a dor está-se mais contente,
Após o mal é-se mais feliz.

Terceiro ato

Esperança
Eis o outro paul, eis o piloto
Que conduz os espíritos nus à outra margem,
Onde tem Plutão das sombras o vasto império.
Para além do lago negro, para além daquele rio,
Naqueles campos de pranto e dor,
Destino cruel todo o teu bem te esconde.
Precisos são agora um grande coração e um bel canto;
Eu até aqui te trouxe, mais ora não devo
Contigo ir, pois dura lei o impede,
Lei com o ferro escrita em pedra dura
No terrível umbral do paço abjecto,
Que nestas linhas o duro sentido exprime:
Deixai toda a esperança ó vós que entrais.
Assim, se no teu coração estás resolvido
A penetrar na cidade dolente,
De ti me afasto e volto
À habitual morada.

Orfeu
Onde, ah, onde vais,
Único do meu coração doce conforto?
Já que, agora perto,
Do meu longo caminhar o termo se divisa,
Porque partes e me abandonas, ai triste,
Em tão perigoso passo?
Que mais outro bem aqui avança
Se tu fugires, dulcissima Esperança?

Caronte
Ó tu, que antes da morte a estas margens,
Temerário, chegaste, detém os teus passos;
Sulcar estas ondas não cabe a homem mortal,
Nem com os mortos pode algum vivente ter abrigo.
Talvez queiras, inimigo do meu amo,
Cérbero levar das tartáreas portas?
Ou raptar intentas a sua cara consorte,
O coração aceso de impudico desejo?
Refreia a louca audácia, pois à minha embarcação
Jamais correu corpórea carga,
Antes de antigos ultrajes ainda na alma
Conservo acre memória e justa indignação.

Quarto ato

Orfeu
Que honra será digna de ti,
Minha lira onipotente,
Se no tartáreo reino
Puderes dobrar cada endurecida mente?
Lugar terás entre as mais belas
Imagens celestes
Onde, ao teu toque, as estrelas
Dançarão de roda, ora devagar, ora prestes.
Eu, plenamente feliz graças a ti,
Verei o rosto amado,
E no cândido seio
Da minha dona serei hoje acolhido.
Mas enquanto canto, ai de mim, quem me assegura
Que ela me segue? Ai, quem me esconde
Dos olhos amados e doce brilho?
Talvez, movidos de inveja,
Os deuses do Averno,
Para que não seja em todo feliz,
Me impedem de olhar-vos,
Luzeiros ditosos e ledos,
Que com o olhar só a outrem consolais?
Mas que temes, coração?
O que proíbe Plutão comanda Amor.
A nume tão potente,
Que homens e deuses vence,
Bem posso obedecer.
Mas, que ouço, ai triste de mim?
Armam-se, talvez para meu dano,
Com tal furor as fúrias namoradas
Para me raptarem o meu bem? E eu consinto-o?
Ó dulcíssimos olhos, pois eu vos vejo,
Eu, pois: mas que eclipse, ai de mim, vos escurece?

Espírito II
A lei quebraste, e és de graça indigno.

Euridice
Ai, visão por demais doce e amarga,
Assim, por demasiado amor me perdes?
E eu, mesquinha, perco
O poder mais disfrutar
Da luz e da vida, e perco ainda
A ti, mais caro que todo o bem, o meu consorte.

Espírito I
Volta à sombra da morte,
Infeliz Euridice,
Não podes mais esperar rever as estrelas,
Pois surdo agora será aos teus rogos o inferno.

Orfeu
Para onde vais, minha vida? Olha, eu sigo-te.
Mas quem mo impede, ai de mim? Sonho ou deliro?
Que oculto poder, destes horrores,
Destes amados horrores,
Que meu grado meu, me leva e me conduz
À odiosa luz?

Quinto ato

Apolo
Porque, de raiva e dor cativo,
Assim te entregas, ó filho?

Non è, non è consiglio
Di generoso petto
Servir al proprio affetto;
Quinci biasmo e periglio
Già sovrastar ti veggio,
Onde mosso dal ciel per darti aita.
Or tu m'ascolta e n'avrai lode e vita.

Orfeo
Padre cortese, al maggior uopo arrivi,
Ch'a disperato fine
Con estremo dolore
M'avean condotto già sdegno ed amore.
Eccomi dunque attento a tue ragioni,
Celeste Padre; or ciò che vuoi m'imponi.

Apollo
Troppo, troppo gioisti
Di tua lieta ventura;
Or troppo piangi
Tua sorte acerba e dura.
Ancor non sai
Come nulla quaggiù diletta e dura?
Dunque se goder brami immortal vita
Vientene meco al ciel, ch'a se t'invita.

Orfeo
Si non vedrò più mai
De l'amata Euridice i dolci rai?

Apollo
Nel sole e nelle stelle
Vagheggerai le sue sembianze belle.

Orfeo
Ben di cotanto Padre
Sarei non degno figlio
Se non seguissi
Il tuo fedel consiglio.

Apollo e Orfeo
Salian cantando al cielo
Dove ha virtù verace
Degno premio di se, diletto e pace.

Coro di ninfe e pastori
Vanne Orfeo, felice appieno,
A goder celeste onore
Là ove ben non mai vien meno,
Là ove mai non fu dolore,
Mentr'altari, incensi e voti
Noi t'offriam lieti e devoti.
Così va chi non s'arretra,
Al chiamar di nume eterno,
Così grazia in del impetra
Chi quaggiù provò l'inferno
E chi semina fra doglie
D'ogni grazia il fruto coglie.

Não é, não é atitude
De espírito generoso
Ser escravo dos seus afetos.
Por aqui, ignominia e perigo
Já te vi superar,
Por isso baixei do Céu para te dar auxílio.
Ouve-me agora e dai colherás louvor e vida.

Orfeu
Afável pai, chegaste na maior necessidade,
que o fim desesperado,
Com dor extrema
Me tinham já conduzido raiva e amor.
Aqui me tens, atento aos teus pareceres,
Celeste Pai; agora impõe-me o que quiseres.

Apolo
Demais, demais gozaste
A tua alegre ventura;
Agora demais choraste
A tua sorte amarga e dura.
Ainda não sabes
Que nada de belo neste mundo perdura?
Assim, se desejares fruir vida imortal,
Vem comigo para o céu, que te convido.

Orfeu
E não verei eu mais
Os doces olhos da amada Euridice?

Apolo
No sol e nas estrelas
Divisarás a sua imagem bela.

Orfeu
De semelhante Pai
Não seria digno filho,
Se não seguisse
O teu fiel conselho.

Apolo e Orfeu
Subamos, cantando ao céu
Onde a virtude veraz
Tem o prêmio apto, deleite e paz.

Coro de ninfas e pastores
Vai Orfeu, plenamente feliz,
Lograr honra celeste
Lá, onde o bem nunca decresce,
Lá, onde nunca houve dor.
Enquanto altares, incenso e votos
Nós te oferecemos, ledos e devotos.
Assim vai quem não se furta
Ao apelo do nume eterno.
Assim, graças no céu alcança
Quem neste mundo provou o inferno.
E quem semeia na aflição,
De todas as graças colhe compensação.

Dido and Aeneas (Purcell)

libreto: Nahum Tate (segundo Virgilio)

Act one

The Palace

Belinda
Shake the cloud from off your brow,
Fate your wishes does allow:
Empire growing,
Pleasures flowing,
Fortune smiles and so should you.
Shake the cloud from off your brow.

Chorus
Banish sorrow, banish care,
Grief should ne'er approach the fair.

Dido
Ah! Ah! Ah! Belinda, I am press'd
With torment not to be confess'd.
Peace and I are strangers grown,
I languish till my grief is known.
Yet would not have it guess'd.
Peace and I are strangers grown.

Belinda
Grief increases by concealing.

Dido
Mine admits of no revealing.

Belinda
Then let me speak; the Trojan guest
Into your tender thoughts has press'd.
The greatest blessing Fate can give,
Our Carthage to secure, and Troy revive.

Chorus
When monarchs unite, how happy their state:
They triumph at once o'er their foes and their fate.

Dido
Whence could so much virtue spring?
What storms, what battles did he sing?
Anchises' valour mix'd with Venus' charms,
How soft in peace, and yet how fierce in arms!

Belinda
A tale so strong and full of woe
Might melt the rocks as well as you.
What stubborn heart unmov'd could see
Such distress, such piety?

Dido
Mine with storms of care oppress'd
is taught to pity the distress'd;
Mean wretches' grief can touch,
So soft, so sensible my breast,
But, ah! I fear I pity his too much.

Dido e Enéias

Ato I

O Palácio

Belinda
A nuvem desvia da vossa fronte,
O Destino permite os vossos anelos;
O Império cresce,
Cursam os prazeres,
Sorri a Fortuna e deveis imitá-la.
A nuvem desvia da vossa fronte.

Coro
Afastai as tristezas, afastai os cuidados,
Da beleza não deve a dor abeirar-se.

Dido
Ah! Ah! Ah! Belinda, sinto-me esmagada
Por angústia que não pode ser confessada.
A paz e eu ficámos uma à outra estranhas,
Até que a minha tristeza seja conhecida, eu desfaleço,
Mas não queria que fosse adivinhada.
A paz e eu ficámos uma à outra estranhas.

Belinda
A tristeza oculta torna-se maior.

Dido
Não posso divulgar a minha dor.

Belinda
Deixai-me então falar; o hóspede troiano
Nos vossos ternos pensamentos se entranhou.
A maior benção que pode o Fado conceder,
É a nossa Cartago consolidar e Tróia reviver.

Coro
Quando se unem os reis, quão feliz o seu estado:
Triunfam ao mesmo tempo sobre os inimigos e o Fado.

Dido
Donde poderia surgir tanta virtude?
Que tempestades, que batalhas cantou ele?
O valor de Anquises aos enleios de Vénus unido,
Na paz tão brando, tão feroz na guerra!

Belinda
História tão potente e cheia de agruras
Poderiam enternecer, tanto como a vós, as pedras.
Que obstinado coração poderia ser indiferente
A tanta desdita, tanta piedade?

Dido
O meu, vexado por assomos de desassossego,
Levado foi a apiedar-se do desventurado;
Dos miseráveis as tristezas podem comover
O meu terno e sensível peito;
Mas, ah, receio ter dele demasiada pena.

Belinda and second woman
Fear no danger to ensue,
The hero loves as well as you.
Ever gentle, ever smiling,
And the cares of life beguiling.
Fear no danger to ensue,
The hero loves as well as you.
Cupids strew your paths with flowers
Gather'd from Elysian bowers.
Fear no danger to ensue,
The hero loves as well as you.

Chorus
Fear no danger to ensue,
The hero loves as well as you.
Ever gentle, ever smiling,
And the cares of life beguiling.
Fear no danger to ensue,
The hero loves as well as you.
Cupids strew your paths with flowers
Gather'd from Elysian bowers.

(Aeneas enters with his train)

Belinda
See, see, your royal guest appears;
How goldike is the form he bears!

Aeneas
When, when, royal fair, shall I be bless'd,
With cares of love and state distress'd?

Dido
Fate forbids what you pursue.

Aeneas
Aeneas has no fate but you!
Let Dido smile, and I'll defy
The feeble stroke of Destiny.

Chorus
Cupid only throws the dart
That's dreadful to a warrior's heart,
And she that wounds can only cure the smart.

Aeneas
If not for mine, for empire's sake,
some pity on your lover take;
An I make not in a hopeless fire
A hero fall, and Troy once more expire.

Belinda
Pursue thy conquest, Love, her eyes
Confess the flame her tongue denies.

Chorus
To the hills and the vales, to the rocks and the mountains,
To the musical groves and the cool shady fountains,
Let the triumphs of love and of beauty be shown.
Go revel, ye Cupids, go revel, the day is your own.

Act two
Scene I
The Cave

Sorceress
Wayward sisters, you that fright
The lonely traveller by night,
Who like dismal ravens crying
Beat the windows of the dying,
Appear!
Appear at my call and share in the fame
Of a mischief shall make all Carthage flame.
Appear! Appear! Appear!

First witch
Say, Beldame, sey what's thy will?

Chorus
Harm's our delight and mischief all our skill.

Sorceress
The Queen of Carthage, whom we hate
As we do all in prosp'rous state,
Ere sunset shall most wretched prove
Deprív'd of fame, of life and love.

Chorus
Ho ho ho ho ho!

First witch
Ruin'd ere the set of sun?
Tell us, tell us, how shall this be done?

Second witch
Tell us, tell us, how shall this be done?

Sorceress
The Trojan Prince you know is bound
By Fate to seek Italian ground;
The Queen and he are now in chase.

First witch
Hark! Hark! the cry comes on apace!

Sorceress
But when they've done, my trusty elf,
In form of Mercury himself,
As sent from Jove, shall chide his stay,
And charge him sail tonight with all his fleet away!

Chorus
Ho ho ho ho ho!

First and second witches
But ere we this perform,
We'll conjure for a storm,
To mar their hunting sport
And drive 'em back to court.

Chorus *(in the manner of an echo)*
In our deep vaulted cell, the charm we'll prepare,
Too dreadful a practice for this open air.

(Thunder and lightning, horrid music. The Furies sink down in the cave, the rest fly up)

Belinda e Segunda Aia
Não temais que algum perigo sobrevenha,
O Herói ama tanto como vós.
Sempre gentil, sempre sorridente,
E os cuidados desta vida suavizando.
Não temais que algum perigo sobrevenha,
O Herói ama tanto como vós.
Cupidos espalham flores na vossa via,
Nos jardins do Elísio colhidas.
Não temais que algum perigo sobrevenha,
O Herói ama tanto como vós.

Coro
Não temais que algum perigo sobrevenha,
O Herói ama tanto como vós.
Sempre gentil, sempre sorridente,
E os cuidados desta vida suavizando.
Não temais que algum perigo sobrevenha,
O Herói ama tanto como vós.
Cupidos espalham flores na nossa via,
Nos jardins do Elísio colhidas.

(Eis-lo entra com o seu séquito)

Belinda
Olhai, olhai, o vosso real hóspede se aproxima.
Como a sua figura à de um deus se assemelha!

Enéias
Quando, quando Rainha bela, serei favorecido
E com cuidados de amor e de Estado afligido?

Dido
O Destino proíbe o que almejais.

Enéias
Não tem Enéias, além de vós, outro destino!
Sorrindo, Dido, desafiarei
Os frouxos golpes da Fortuna.

Coro
Só Cupido o dardo lança,
Tão terrível para o coração do guerreiro,
E só aquela que fere pode a ferida curar.

Enéias
Se não por mim, por amor ao Império
Tende algum dó do vosso amante;
Antes que eu faça, em fogo desesperado,
Cair um herói e deixar Tróia morrer segunda vez.

Belinda
Prossegue, Amor, a tua conquista, os olhos dela
Confessam a chama que a sua boca nega.

Coro
Às colinas e vales, aos rochedos e montes,
Aos bosques canoros e frescas, sombreadas fontes,
Do amor e da beleza os triunfos mostrai.
Ide folgar, Cupidos, ide folgar, o dia é vosso.

Ato II
Cena I
A Gruta

Feiticeira
Caprichosas irmãs, vós que amedrontais
O viajante solitário pela calada da noite,
Que, como lúgubres corvos crucitantes,
Bateis nas janelas dos moribundos,
Aparecei!
A minha voz aparecei, e partilhai na trama
De um maleficio que de Cartago fará uma só chama.
Aparecei! Aparecei! Aparecei!

Primeira Bruxa
Vamos, Cascarra, dizei, que quereis?

Coro
O mal é a nossa alegria e na maldade está a nossa arte.

Feiticeira
A Rainha de Cartago, que odiamos
Tal como a todos que afortunados vivem,
Antes do pôr-do-sol será a mais coitada,
De fama, de vida e de amor despojada.

Coro
Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!

Primeira Bruxa
Arruinada ao entardecer?
Dizei-nos, dizei-nos, como se vai fazer?

Segunda Bruxa
Dizei-nos, dizei-nos, como se vai fazer?

Feiticeira
O príncipe troiano encontra-se coagido
Pelo Destino, a demandar a terra italiana.
A Rainha e ele andam em caçada.

Primeira Bruxa
Ouvi! Ouvi! Os gritos aproximam-se rápidos!

Feiticeira
Mas quando tiver acabado, o meu fiel duende,
Disfarçado do próprio Mercúrio,
Como enviado de Júpiter exporará a sua estada
E mandá-lo-á fazer-se esta noite ao mar com a sua frota.

Coro
Oh! Oh! Oh! Oh !Oh!

Primeira e Segunda Bruxas
Mas antes que façamos isto,
Vamos uma borrasca conjurar,
Para a diversão da caça lhes arruinar
E trazê-los de volta para o palácio.

Coro *(a maneira de eco)*
Na nossa caverna funda, abobadada, vamos o feitiço preparar,
Prática por demais horrífica para o ar livre.

(Trovões e relâmpagos, música terrível. As Fúrias descem à gruta, as outras levantam vôo)

Scene II
The Grove
(Enter Aeneas, Dido, Belinda, and their train)

Belinda
Thanks to these lonesome vales,
These desert hills and dales,
So fair the game, so rich the sport,
Diana's self might to these woods resort.

Chorus
Thanks to these lonesome vales,
These desert hills and dales,
So fair the game, so rich the sport,
Diana's self might to these woods resort.

Second woman
Oft she visits this lone mountain,
Oft she bathes in this fountain,
Here, here Actaeon met his fate,
Pursued by his own hounds;
And after mortal wounds
Discover'd too late;
Here Actaeon met his fate.

Aeneas
Behold upon my bending spear
A monster's head stands bleeding,
With tushes far exceeding
Those did Venus' huntsman tear!

Dido
The skies are clouded: hark, hard! how thunder
Rends the mountain oaks asunder!

Belinda
Haste, haste to town, this open field
No shelter from the storm can yield!

Chorus
Haste, haste to town, this open field
No shelter from the storm can yield!

(The Spirit of the Sorceress descends to Aeneas in the likeness of Mercury)

Spirit
Stay, Prince, and hear great Jove's command:
He summons thee this night away.

Aeneas
Tonight?

Spirit
Tonight thou must forsake this land;
The angry god will brook no longer stay.
Jove commands thee, waste no more
In love's delights these precious hours
Allow'd; by th'almighty powers
to gain th'Hesperian shore
And ruin'd Troy restore.

Aeneas
Jove's command shall be obey'd;
Tonight our anchors shall be weigh'd.
But, ah! what language can I try
My injur'd Queen to pacify?
No sooner she resigns her heart
But from her arms I'm forc'd to part.
How can so hard a fate be took?
One night enjoy'd, the next forsook. Yours be the blame, ye gods! for I
Obey your will; but with more ease could die.

Act three
The Ships

First sailor
Come away, fellow sailors,
your anchors be weighing.
Time and tide will admit no delaying;
Take a boozy short leave of your nymphs on the shore,
And silence their mourning
With vows of returning,
But never intending to visit them more,
No, never intending to visit them more.

Chorus
Come away, fellow sailors, come away,
Your anchors be weighing;
Time and tide will admit no delaying;
Take a boozy short leave of your nymphs on the shore,
And silence their mourning
With vows of returning,
But never intending to visit them more,
No, never intending to visit them more!

(Enter Sorceress and Witches)

Sorceress
See, see the flags and streamers curling,
Anchors weighing, sails unfurling!

First witch
Phoebe's pale deluding beams
Gilding o'er deceitful streams.

Second witch
Our plot has took,
The Queen's forsook!

First witch
Elissa's ruin'd!

First and second witches
Ho ho ho ho ho!
Elissa's ruin'd!
Ho ho ho ho ho!
Our plot has took,
The Queen's forsook!

Sorceress
Our next motion
Must be to storm her lover on the ocean.
From the ruin of others our pleasures we borrow;

Cena II
O Pequeno Bosque
(Entram Enéias, Dido, Belinda e comitiva)

Belinda
Graças a estes solitários vales,
A estas ermas colinas e valeiros,
Tão bela a caça, tão rico o recreio,
A própria Diana poderia habitar estes bosques.

Coro
Graças a estes solitários vales,
A estas ermas colinas e valeiros,
Tão bela a caça, tão rico o recreio,
A própria Diana poderia habitar estes bosques.

Segunda Aia
Bastas vezes visita ela este remoto monte,
Bastas vezes banha-se nesta fonte.
Aqui, Aqui Actéon encontrou o seu fim,
Pela própria matilha perseguido;
E, depois de mortalmente ferido,
Demasiado tarde o reconheceram.
Aqui Actéon encontrou o seu fim.

Enéias
Vede, na ponta da minha lança flectida
A cabeça sangrenta pende de um monstro,
Cujas defesas em muito excedem
As que o caçador de Vénus dilaceraram!

Dido
Os céus estão enevoados: ouvi, ouvi como o trovão
Abala os carvalhos da montanha!

Belinda
Rápido, rápido, para a cidade, este campo aberto
Da tormenta não nos pode abrigar!

Coro
Rápido, rápido, para a cidade, este campo aberto
Da tormenta não nos pode abrigar!

(O Espírito da Feiticeira desce até Enéias sob a aparência de Mercúrio)

Espírito
Detém-te, Príncipe, e ouve do grande Júpiter a vontade:
Ele ordena que partas esta noite.

Enéias
Esta noite?

Espírito
Esta noite deves esta terra abandonar;
O deus irado não permite mais delongas.
Júpiter te ordena, não mais desperoces,
Em delícias de amor, o tempo precioso
Que te foi dado pelos poderes soberanos
Para as costas de Hespérion alcançar
E Tróia arruinada restaurar.

Enéias
Aos decretos de Júpiter irei obedecer;
Esta noite serão nossos ferros levantados.
Mas, ah, que palavras irei encontrar
Para a minha injuriada Rainha acalmar?
Apenas entregou o coração,
Logo de seus braços sou forçado a partir.
Como poderá aceitar tão cruel sorte?
Uma noite amada, na outra abandonada. Vossa é a culpa,
Ó deuses, pois eu
A vossa vontade cumpro, mas mais depressa escolheria a morte.

Ato III
Os Navios

Primeiro Marinheiro
Vinde embora, irmãos marinheiros,
As vossas âncoras içai,
O tempo e a maré não admitem delongas;
Um curto, ébrio adeus às vossas ninfas em terra,
Silenciando os seus lamentos
Com promessas de regresso,
Mas convosco pensando nunca mais voltar,
Não, convosco pensando nunca mais voltar.

Coro
Vinde embora, irmãos marinheiros,
As vossas âncoras içai,
O tempo e a maré não admitem delongas;
Um curto, ébrio adeus às vossas ninfas em terra,
Silenciando os seus lamentos
Com promessas de regresso,
Mas convosco pensando nunca mais voltar,
Não, convosco pensando nunca mais voltar!

(Entram a Feiticeira e as Bruxas)

Feiticeira
Olhai, olhai, bandeiras e galhardetes a ondearem,
Âncoras içadas, velas a desfraldarem!

Primeira Bruxa
De Febo os pálidos e falazes raios
A domarem correntes enganadoras.

Segunda Bruxa
A nossa trama resultou,
A Rainha foi abandonada!

Primeira Bruxa
Elissa está perdida!

Primeira e Segunda Bruxas
Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!
Elissa está perdida!
Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!
A nossa trama resultou,
A Rainha foi abandonada!

Feiticeira
A nossa próxima tarefa
Será naufragar o seu amante no oceano.
Das ruínas dos outros tiramos o nosso prazer;

Elissa bleeds tonight,
and Carthage flames tomorrow!

Chorus
Destruction's our delight,
Delight our greatest sorrow;
Elissa dies tonight,
And Carthage flames tomorrow! Ho ho!

(Jack o' Lantern leads the Sailors out of their way among the witches. Enter Dido, Belinda and women)

Dido
Your counsel all is urg'd in vain,
To earth and heaven I will complain;
To earth and heaven why do I call?
Earth and heaven conspire my fall.
To Fate I sue, of other means bereft,
The only refuge for the wretched left.

(Aeneas enters)

Belinda
See, madam, see where the Prince appears!
Such sorrow in his look he bears
As would convince you still he's true.

Aeneas
What shall lost Aeneas do?
How, how, royal fair, shall I impart
The gods' decree and tell you we must part?

Dido
Thus on the fatal banks of Nile
Weeps the deceitful crocodile;
Thus hypocrites that murder act
Make heav'n and gods the authors of the fact!

Aeneas
By all that's good...

Dido
By all that's good, no more!
All that's good you have forsworn.
To your promis'd empire fly,
And let forsaken Dido, die.

Aeneas
In spite of Jove's commands I'll stay.
Offend the gods and Love obey.

Dido
No, faithless man, thy course pursue;
I'm now resolv'd as well as you.
No repentance shall reclaim
The injur'd Dido's slighted fame;
For 'tis enough, whate'er you now decree,
That you had once a thought of leaving me.

Aeneas
Let Jove say what he please, I'll stay!

Dido
Away, away!

Aeneas
No, no, I'll stay.

Dido
Away, away! No, no, away, away!
To Death I'll fly if longer you delay.

Aeneas
I'll stay, I'll stay, and Love obey!

Dido
Away, away!
(Exit Aeneas)
But Death, alas! I cannot shun;
Death must come when he he is gone.

Chorus
Great minds against themselves conspire
And shun the cure they most desire.

Dido
Thy hand, Belinda: darkness shades me,
On thy bosom let me rest;
More I would but Death invades me;
Death is now a welcome guest.
When I am laid in earth, may my wrongs create
No trouble in thy breast;
Remember me, but, ah! forget my fate.

(She dies. Cupids appear in the clouds o'er her tomb)

Chorus
With drooping wings, ye Cupids, come
And scatter roses on her tomb.
Soft, soft and gentle as her heart
Keep here your watch and never part.

Elissa esta noite sofrera
E amanhã Cartago arderá!

Coro
A destruição é nossa alegria,
A alegria, a nossa maior tristeza;
Elissa esta noite morrerá
E Cartago amanhã arderá! Oh! Oh!

(Um fogo fátuo conduz os marinheiros fora do seu caminho por entre as bruxas. Entram Dido, Belinda e alas)

Dido
Todos os vossos conselhos são baldados,
Queixar-me-ei à Terra e aos Céus.
A Terra e Céus para quê apelar?
Terra e Céus a minha perda foram conspirar.
Ao Fado eu rogo, já que sem outro arrimo,
Ele é dos miseráveis único refugio.

(Entra Enéias)

Belinda
Vede, Senhora, vede donde chega o Príncipe!
Tanta dor no semblante ele revela
Que vos deve convencer da sua fé.

Enéias
O perdido Enéias que irá fazer?
Como, como, Rainha bela, vos dizer
Dos deuses o decreto e que a separação chegou?

Dido
Assim nas orlas fatais do Nilo
Chora o manhoso crocodilo;
Assim os hipócritas podem assassinar
E Céus e deuses do crime responsabilizar!

Enéias
Por todo o bem...

Dido
Por todo o bem, não mais!
Todo o bem vós renegastes.
Ide para o vosso prometido império,
Deixai morrer Dido abandonada.

Enéias
Apesar da ordem de Júpiter, ficarei.
Ofenderei os deuses e ao Amor cederei.

Dido
Não, homem perjuro, segui a vossa via:
Estou, como vós, igualmente resoluta.
Nenhum remorso fará reacender
Da injuriada Dido a desprezada chama;
Pois foi bastante, seja qual for a vossa decisão,
Terdes uma vez pensado em me deixar.

Enéias
Diga Júpiter o que quiser, eu fico!

Dido
Ide, ide embora!

Enéias
Não, não, eu fico!

Dido
Embora! Embora! Não, não, ide embora!
Correrei para a Morte, se mais vos demorardes.

Enéias
Fico, fico e ao Amor cederei!

Dido
Ide, ide embora!
(Enéias sai)
Mas a Morte, ai de mim, não posso evitar!
A Morte chegará quando ele se for.

Coro
Os grandes espíritos contra eles mesmos conspiram
E esquivam-se à cura que mais desejam.

Dido
A vossa mão, Belinda; a escuridão me envolve,
No vosso peito deixai-me repousar;
Mais eu diria; mas a Morte me invade;
A Morte é agora benvinda hóspede.
Quando sepultada estiver, não criem os meus agravos
No vosso peito qualquer turbação;
Lembrai-vos de mim, mas, ah, a minha sorte esquecei.

(Morre. Aparecem Cupidos nas nuvens sobre o seu túmulo)

Coro
Vinde, Cupidos, com abatidas asas,
E espalhai rosas na sua sepultura.
Suaves, suaves e meigos como o seu coração.
Velai aqui, não mais vos afasteis.

Die Zauberflöte, seleção

(Mozart) libreto: Emanuel Schikaneder

Arie
Papageno
Der Vogelfänger bin ich ja,
Stets lustig, heissa, hopsassa!
Ich Vogelfänger bin bekannt
Bei alt und jung im ganzen Land.
Weiss mit dem Locken umzugehn
Und mich aufs Pfeifen zu verstehn.
Drum kann ich froh und lustig sein,
Denn alle Vögel sind ja mein.
Der Vogelfänger bin ich ja,
Stets lustig, heissa, hopsassa!
Ich Vogelfänger bin bekannt
Bei alt und jung im ganzen Land.

Ein Netz für Mädchen möchte ich,
Ich fing sie dutzendweis für mich!
Dann sperrte ich sie bei mir ein,
Und alle Mädchen wären mein.
Wenn alle Mädchen wären mein,
So tauschte ich brav Zucker ein:
Die, welche mir am liebsten wär,
Der gäb ich gleich den Zucker her.
Und küsste sie mich zärtlich dann,
Wär sie mein Weib und ich ihr Mann.
Sie schliefe an meiner Seite ein,
Ich wiegte wie ein Kind sie ein.

Arie
Tamino
Dies Bildnis ist bezaubernd schön,
Wie noch kein Auge je gesehn!
Ich fühl es, wie dies Götterbild
Mein Herz mit neuer Regung füllt.
Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen,
Doch fühl ich's hier wie Feuer brennen.
Soll die Empfindung Liebe sein?
Ja, ja! Die Liebe ist 's allein!
O wenn ich sie nur finden könnte!
O wenn sie doch schon vor mir stände!
Ich würde — würde — warm und rein —
Was würde ich? —
Ich würde sie voll Entzücken
An diesen heissen Busen drücken.
Und ewig wäre sie dann mein.

Rezitativ und Arie
Königin der Nacht
O zitt're nicht, mein lieber Sohn!
Du bist unschuldig, weise, fromm.
Ein Jüngling, so wie du, wermag am besten,
Dies tiefbetrübte Mutterherz zu trösten.
Zum Leiden bin ich auserkoren,
Denn meine Tochter fehlet mir;
Durch sie ging all mein Glück verloren:
Ein Bösewicht entfloh mit ihr.
Noch seh ich ihr Zittern,
Mit bangem Erschüttern
Ihr ängstliches Beben,
Ihr schüchternes Streben.
Ich musste sie mir rauben sehen:
«Ach helft!» war alles, was sie sprach;
Allein, vergebens war ihr Flehen,
Denn meine Hilfe war zu schwach.
Du wirst sie zu befreien gehen,
Du wirst der Tochter Retter sein.
Und werd ich dich als Sieger sehen,
So sei sie dann auf ewig dein.

Duett
Pamina
Bei Männern, welche Liebe fühlen,
Fehlt auch ein gutes Herze nicht.

Papageno
Die süssen Triebe mitzufühlen,
Ist dann der Weiber erste Pflicht.

Pamina, Papageno
Wir wollen uns der Liebe freun,
Wir leben durch die Lieb' allein.

Pamina
Die Lieb' versüsset jede Plage,
Ihr opfert jede Kreatur.

Papageno
Sie würzet unsre Lebenstage,
Sie wirkt im Kreise der Natur.

Pamina, Papageno
Ihr hoher Zweck zeigt deutlich an,
Nichts Edlers sei, als Weib und Mann.
Mann und Weib, und Weib und Mann,
Reichen an die Gottheit an.

Arie
Tamino
Wie stark ist nicht dein Zauberton,
Weil, holde Flöte, durch dein Spielen
Selbst wilde Tiere Freude fühlen.
Doch nur Pamina bleibt davon!
Pamina! Höre, höre mich!
Umsonst!
Wo? Ach, wo find ich dich?

Papageno
(antwortet von innen mit seinem Flötchen)

Tamino
Ho, das ist Papagenos Ton!
(Er spielt.)

Papageno
(antwortet)

Tamino
Vielleicht sah er Pamina schon,
Vielleicht eilt sie mit ihm zu mir!
Vielleicht führt mich der Ton zu ihr.

Duett
Pamina, Papageno
Schnelle Füsse, rascher Mut
Schützt vor Feindes List und Wut.
Fänden wir Tamino doch,
Sonst erwischen sie uns noch!

Pamina
Holder Jüngling!

A Flauta Mágica, seleção

Ária
Papageno
Sou o passarinheiro, aí sou,
Sempre alegre, olé, olarilalió!
Eu, o passarinheiro, sou conhecido
Por velhos e novos desta terra.
Com o isco os pássaros sei engodar,
E fazê-los compreender-me com o assobiar.
Por isso, posso ser alegre e contente,
Pois todos os pássaros são meus.
Sou o passarinheiro, aí sou,
Sempre alegre, olé olarilalió!
Eu, o passarinheiro, sou conhecido
Por velhos e novos desta terra.

Uma rede para moças bem queria, sim,
Apanhava-as, às dúzias, só para mim!
Então fechava-as à minha beira,
E todas as moças seriam minhas.
Se todas as moças me pertencessem,
Por um torrão de açúcar as trocaria;
Aquela de quem eu mais viesse a gostar
Logo o açúcar lhe havia de dar.
Ela então, meiguinha, me iria beijar,
Era minha mulher e eu o seu marido.
Bem juntinha a mim dormiria,
Como uma criança a embalaria.

Ária
Tamino
Este retrato é belo de encantar,
Como até agora nunca alguém viu!
Eu sinto-o, como esta imagem divina
Me enche o peito de nova emoção.
Na verdade, não sei como isto designar,
Mas sinto-o aqui, como fogo a queimar.
Poderá ser amor, esta sensação?
Sim, sim, é só amor.
Oh, pudesse eu ao menos encontrá-la!
Oh, pudesse eu tê-la junto a mim!
Eu iria — iria — cálida e pura —
Que iria eu fazer?...
Iria então, cheio de enlevo,
Estreitá-la contra este peito ardente
E seria para sempre minha.

Recitativo e Ária
Rainha da Noite
Oh, não tremas, querido filho!
Tu és inocente, sábio, piedoso.
Um jovem como tu é o mais capaz
De consolar este desesperado coração maternal.
Estou condenada ao sofrimento,
Pois a minha filha me tiraram;
Com ela se foi toda a minha felicidade.
Um malvado ma raptou.
Ainda a vejo estremecer
De angustiados tremores
O seu terror, a sua comoção,
Os seus malogrados esforços.
Tive que a ver roubar.
«Ai, acudam!» foi tudo quanto disse;
Sozinha eu, o seu pranto foi em vão.
Pois era fraca de mais para a ajudar.
Tu é que a vais libertar,
Tu vais ser da filha o salvador.
E se te vir como vencedor,
Ela será tua para sempre.

Dueto
Pamina
A todos os homens que sentem amor
Não falta um bom coração.

Papageno
Partilhar estes doces sentimentos
É das mulheres o dever principal.

Pamina, Papageno
Queremo-nos alegrar no amor,
Só pelo amor vivemos.

Pamina
O amor adoça toda a mágoa,
Que o adore toda a criatura.

Papageno
Anima os dias da nossa vida,
Atua no ciclo da Natureza.

Pamina, Papageno
O seu alto fim mostra claramente:
Nada é mais nobre do que a Mulher e o Homem.
Homem e Mulher, Mulher e Homem,
Aspiram a Divindade alcançar.

Ária
Tamino
Como é potente o teu mágico som,
Pois, doce flauta, com o teu tocar
Até os animais selvagens se sentem alegrar.
Mas só Pamina me falta!
Pamina! Ouve-me, ouve-me!
Em vão!
Onde? Ah, onde te encontro?

Papageno
(Responde fora de cena com a sua flauta de Pã)

Tamino
Ah, este é o som de Papageno!
(Toca a flauta)

Papageno
(Responde)

Tamino
Talvez ele já visse a Pamina,
Talvez, com ele, ela se apresse para junto de mim.
Talvez o som me leve até ela.

Dueto
Pamina, Papageno
Pés ligeiros, ânimo audaz,
Protegem-nos das artes e fúria do inimigo.
Encontremos depressa Tamino,
Senão ainda nos apanham!

Pamina
Belo jovem!

Papageno
Stille, stille, ich kann's besser!
(Er pfeift)

Tamino
(antwortet von innen auf seiner Flöte)

Pamina, Papageno
Welche Freude ist wohl größer?
Freund Tamino hört uns schon.
Hierher kam der Flötenton.
Welch ein Glück, wenn ich ihn finde!
Nur geschwinde! Nur geschwinde!

Die Vorigen, Monostatos, Sklaven

Monostatos
Nur geschwinde! Nur geschwinde!
Ha, hab ich euch noch erwischt?
Nur herbei mit Stahl und Eisen;
Wart, ich will euch Mores weisen.
Den Monostatos berücken!
Nur herbei mit Band und Sticken!
He, ihr Sklaven, kommt herbei!

Pamina, Papageno
Ach, nun ist's mit uns vorbei!

Monostatos
He, ihr Sklaven, kommt herbei!

Papageno
Wer viel wagt, gewinnt oft viel!
Komm, du schönes Glockenspiel,
Lass die Glöckchen klingen, klingen,
Dass die Ohren ihnen singen.

(Papageno spielt auf seinem Glockenspiel. Sogleich tanzen und singen Monostatos und die Sklaven.)

Monostatos, Sklaven
Das klinget so herrlich,
Das klinget so schön!
Larala la la larala!
Nie hab ich so etwas gehört und gesehn!
Larala la la larala!

Pamina, Papageno
Könnte jeder brave Mann
Solche Glöckchen finden,
Seine Feinde würden dann
Ohne Mühe schwinden,
Und er lebte ohne sie
In der besten Harmonie!
Nur der Freundschaft Harmonie
Mildert die Beschwerden;
Ohne diese Sympathie
Ist kein Glück auf Erden!

Chor
Wenn Tugend und Gerechtigkeit
Der Grossen Pfad mit Ruhm bestreut,
Dann ist die Erd' ein Himmelreich,
Und Sterbliche den Göttern gleich.

Arie
Königin der Nacht
Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen,
Tod und Verzweiflung flammet um mich her!
Fühlt nicht durch dich Sarastro Todesschmerzen,
So bist du meine Tochter nimmermehr.
Verstossen sei auf ewig, verlassen sei auf ewig,
Zertrümmert sei'n auf ewig alle Bande der Natur,
Wenn nicht durch dich Sarastro wird erblassen!
Hört! Rachegötter! Hört der Mutter Schwur!

Arie
Sarastro
In diesen heil'gen Hallen
Kennt man die Rache nicht,
Und ist ein Mensch gefallen,
Führt Liebe ihn zur Pflicht.
Dann wandelt er an Freundes Hand
Vergnügt und froh ins bess're Land.

Arie
Pamina
Ach, ich fühl's, es ist verschwunden,
Ewig hin der Liebe Glück!
Nimmer kommt ihr, Wonnestunden,
Meinen Herzen mehr zurück!
Sieh, Tamino, diese Tränen
Fliessen, Trauter, dir allein.
Fühlst du nicht der Liebe Sehnen,
So wird Ruh im Tode sein!

Arie
Papageno
Ein Mädchen oder Weibchen
Wünscht Papageno sich.
O, so ein sanftes Täubchen Wär Seligkeit für mich!
Dann schmeckte mir Trinken und Essen
Dann könnt ich mit Fürsten mich messen,
Des Lebens als Weiser mich freun,
Und wie im Elysium sein.
Ein Mädchen oder Weibchen
Wünscht Papageno sich.
O, so ein sanftes Täubchen
Wär Seligkeit für mich.
Ach, kann ich denn keiner von allen
Den reizenden Mädchen gefallen?
Helf' eine mir nur aus der Not.
Sonst grämt ich mich wahrlich zu Tod.
Ein Mädchen oder Weibchen
Wünscht Papageno sich.
O, so ein sanftes Täubchen
Wär Seligkeit für mich.

Papageno
Silêncio! Silêncio! Eu faço melhor que isso!
(Toca a sua flauta de Pã)

Tamino
(Responde fora de cena com a sua flauta)

Pamina, Papageno
Que alegria maior poderá haver?
Tamino, o nosso amigo, já nos ouve.
Até aqui já chegou o som da flauta.
Que alegria ao encontrá-lo!
Mas vamos depressa! Mas vamos depressa!

Os mesmos, Monostatos, escravos

Monostatos
«Mas vamos depressa! Mas vamos depressa!»
Ah, com que então apanhei-vos?!
Tragam-me já correntes e ferros,
Esperem, que eu vos dou a boa educação!
Enganarem o Monostatos!
Tragam-me já cordas e baraços.
Eh, escravos, venham cá!

Pamina, Papageno
Ai, desta vez estamos perdidos!

Monostatos
Eh, escravos, venham cá!

Papageno
Quem muito arrisca, às vezes muito ganha!
Vinde, belo carrilhãozinho,
Deixai as campainhas tilintar, tilintar,
Para que as orelhas lhes fiquem a zoar.

(Papageno toca as campainhas e logo Monostatos e os escravos começam a cantar e a dançar)

Monostatos, escravos
Que som maravilhoso,
Como soa tão bem!
Lará lá lá, lará lá lá!
Nunca uma coisa destas ouvi nem vi!
Lará lá lá, lará lá lá!

Pamina, Papageno
Possa cada homem valente
Tais campainhas achar,
Para então os seus inimigos
Sem esforço dominar.
Pois sem eles viveria
Na melhor harmonia!
Só da amizade a harmonia
As agruras suaviza.
Sem essa simpatia
Não há felicidade na Terra.

Coro
Quando a virtude e a justiça
Cobre de glória o caminho dos grandes,
Então será a Terra um paraíso,
E os mortais iguais aos deuses.

Ária
Rainha da Noite
A vingança do Inferno ferve-lhe no meu peito.
Morte e desespero ardem em meu redor!
Se por tua mão Sarastro não sentir as dores da morte,
Nunca mais minha filha serás.
Quebrados sejam para sempre, abandonados sejam para sempre,
Derrubados sejam para sempre todos os laços da Natureza
Se, por tua mão, Sarastro não morrer!
Ouvi! Ouvi, deuses da vingança! Ouvi o jura desta mãe!

Ária
Sarastro
Neste lugar sagrado
Não se conhece a vingança
E quando alguém cai em erro,
O Amor aponta-lhe o dever.
Mão amiga o conduzirá então,
Contente e alegre, para uma terra melhor.

Ária
Pamina
Ah, bem o sinto, acabou-se,
Para sempre se foi a felicidade do amor!
Nunca mais voltareis, horas de alegria,
Outra vez a alegrar o meu coração!
Vê, Tamino, estas lágrimas,
Correm, meu amor, só por ti.
Se não sentes as minhas penas de amor,
Já só na morte terei sossego!

Ária
Papageno
Uma moça ou mulherzinha
Queria Papageno para si.
Ah, sim uma terna pombinha
Era um bem-estar para mim!
Então saber-me-ia bem comer e beber,
Então com princípes poder-me-ia medir.
Como sábio desfrutaria a vida,
E estaria como no Céu.
Uma moça ou mulherzinha
Queria Papageno para si.
Assim uma terna pombinha
Era um bem-estar para mim!
Ai, não poderia, a alguma entre todas
As encantadoras moças agradar?
Uma que me salve desta aflição,
Senão eu morro de desolação!
Uma moça ou mulherzinha
Queria Papageno para si.
Assim uma terna pombinha
Wird keine mir Liebe gewähren,
So muss mich die Flamme verzehren!
Doch küsst mich ein weiblicher Mund,
So bin ich schon wieder gesund!

Duett
Pamina
Tamino mein! O welch ein Glück!

Tamino
Pamina meine, o welch ein Glück!
Hier sind die Schreckenspforten,
Die Not und Tod mir dräun.

Pamina
Ich werde aller Orten
An deiner Seite sein.
Ich selbsten führe dich,
Die Liebe leitet mich.
Sie mag den Weg mit Rosen streun,
Weil Rosen stets bei Dornen sein.
Spiel du die Zauberflöte an,
Sie schütze uns auf unsrer Bahn.
Es schnitt in einer Zauberstunde
Mein Vater sie aus tiefsten Grunde
Der tausendjähr'gen Eiche aus.
Bei Blitz und Donner, Sturm und Braus.
Nun komm und spiel die Flöte an,
Sie leite uns auf grauser Bahn.

Pamina, Tamino
Wir wandeln durch des Tones Macht,
Froh durch des Todes düstre Nacht.

Die Geharnischten
Ihr wandelt durch des Tones Macht,
Froh durch des Todes düstre Nacht.

Duett
Papageno
Ich Narr vergass der Zauberdingel
Erklinge, Glockenspiel, erklinge!
Ich muss mein liebes Mädchen sehn.
Klinget, Glöckchen, klinget,
Schafft, mein Mädchen her!
Klinget, Glöckchen, klinget,
Bringt mein Weibchen her!

Die dréi Knaben
Nun, Papageno, sieh dich um!

Papageno
Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Papagena!

Papagena
Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Papageno!

Papageno
Bist du mir nun ganz gegeben?

Papagena
Nun bin ich dir ganz gegeben.

Papageno
Nun, so sei mein liebes Weibchen!

Papagena
Nun, so sei mein Herzenstäubchen!

Beide
Welche Freude wird das sein!
Wenn die Götter uns bedenken,
Unsrer Liebe Kinder schenken,
So liebe kleine Kinderlein!

Papageno
Erst einen kleinen Papageno!

Papagena
Dann eine kleine Papagena!

Papageno
Dann wieder einen Papageno!

Papagena
Dann wieder eine Papagena!

Beide
Papagena! Papageno!
Es ist das höchste der Gefühle,
Wenn viele, viele
Pa-Pa-Pa-Pa-geno
Pa-Pa-Pa-Pa-gena
Der Eltern Segen werden sein.

Era um bem-estar para mim!
Se nenhum amor me for dado
Nas chamas terão de ser queimado!
Mas se me beijar uma boca de mulher,
Logo saudável voltarei a ser!

Dueto
Pamina
Meu Tamino! Oh, que felicidade!

Tamino
Minha Pamina! Oh, que felicidade!
Aqui estão as Portas do Terror,
Que de angústia e morte me ameaçam.

Pamina
Em todos os lugares
Estarei a teu lado.
Eu mesma te hei-de conduzir,
O amor me há-de guiar.
Ele semeará de rosas o caminho,
Porque as rosas estão sempre entre os espinhos.
Começa a tocar a flauta mágica,
Ela proteger-nos-á, e ao nosso trilho.
Cortou-a, numa hora de magia,
O meu pai, das raízes mais profundas
Do carvalho milenário.
Entre raios e trovões, borrasca e temporal,
Agora vem, começa a tocar a flauta,
Ela nos guie pelo caminho aterrador.

Pamina, Tamino
Caminhemos pelo poder da música,
Alegres, através das trevas da Morte!

Homens armados
Caminhais pelo poder da música,
Alegres, através das trevas da Morte!

Dueto
Papageno
Grande tonto, esqueci-me do engenho mágico!
Toquem, campainhas, toquem!
Tenho de ver a minha querida menina.
Toquem, campainhas, toquem.
Tragam-me a minha menina!
Toquem, campainhas, toquem,
Tragam-me a minha mulherzinha!

Os Três Rapazes
Agora, Papageno, olha a tua volta!

Papageno
Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Papagena!

Papagena
Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Papageno!

Papageno
Foste-me mesmo, mesmo, dada?

Papagena
Fui-te mesmo, mesmo, dada.

Papageno
Serás então a minha querida mulherzinha!

Papagena
Serás então o pombinho do meu coração!

Ambos
Que alegria vai ser!
Se os deuses se lembrarem de nós,
O nosso amor nos dará filhos,
Os nossos queridos filhinhos!

Papageno
Primeiro um pequeno Papageno!

Papagena
Depois uma pequena Papagena!

Papageno
Depois mais um Papageno!

Papagena
Depois mais uma Papagena!

Ambos
Papagena! Papageno!
Será o mais doce dos encantos,
Quando muitos, muitos
Pa-Pa-Pa-Pa-genos
Pa-Pa-Pa-Pa-genas
Forem a bênção de seus pais.

Il barbiere di Siviglia (Rossini)

«Largo al factotum»

libreto: Cesare Sterbini

Cavatina
Figaro *(di dentro)*
La ran la le ra,
la ran la la,
la ran la le ra,
la ran la la.
(Sorte)
Largo al factotum
della città, largo!
La ran la la ran la la ran la la.
Presto a bottega,
che l'alba è già, presto!

O Barbeiro de Sevilha (Ros

«Dai lugar ao factótum»

Cavatina
Figaro *(de dentro)*
Lá ran lá lé ra,
Lá ran lá lá,
Lá ran lá lé ra,
Lá ran lá lá,
(entra em cena)
Dai lugar ao factotum
Desta cidade, dai lugar!
Lá ran lá lá ran lá lé ran lá lá.
Já p'ra botica,
Que a aurora aí vem, já!

La ran la la ran la la ran la la.
Ah che bel vivere,
che bel piacere,
che bel piacere,
per un barbiere
di qualità,
di qualità!
Ah bravo Figaro,
bravo, bravissimo,
bravo!
La ran la la ran la la ran la la.
Fortunatissimo
per verità!
Bravo!
La ran la la ran la la ran la la.
Fortunatissimo
per verità.
Fortunatissimo, *etc.*
La le ran la la la
ran la la ran la la
ran la la ran la la ran la.
Pronto a far tutto,
la notte il giorno
sempre d'intorno
in giro sta.
Pronto a far tutto, *etc.*
Miglior cuccagna
per un barbiere,
vita più nobile
no, non si dà.
La la ran la la
ran la la ran la la
ran la la ran la la
ran la la ran la.
Rasori e pettini,
lancette e forbici,
al mio comando
tutto qui sta.
Rasori e pettini, *etc.*
V'è la risorsa
poi del mestiere
colla donnetta,
col cavaliere,
colla donnetta...
la la ran le ra...
col cavaliere...
la la ran la la la.
Ah che bel vivere, *etc.*
Tutti mi chiedono
tutti mi vogliono,
donne, ragazzi,
vecchi, fanciulle,
qua la parrucca...
presto la barba...
qua la sanguigna...
presto il biglietto...
Tutti mi chiedono, *etc.*
ehi, Figaro, Figaro,
Figaro, *etc.*
Ahimè! ahimè! che furia!
Ahimè! che folla!
uno alla volta
per carità, *etc.*
Figaro... Son qua.
Ehi...Figaro... Son qua.
Figaro qua, Figaro là, *etc.*
Figaro su, Figaro giu, *etc.*
Pronto, prontissimo
son come il fulmine,
sono il factotum
della città, *etc.*
Ah bravo Figaro,
bravo, bravissimo, *etc.*
a te fortuna, *etc.*
non mancherà.
La la ran la la ran
La la ran, *etc.*
a te fortuna, *etc.*
non mancherà:
sono il factotum
della città, *etc.*

Lá ran lá lá ran lá lá ran lá lá.
Oh, que bela vida,
Que rico prazer,
Que rico prazer,
Para um barbeiro
De qualidade,
De qualidade!
Ah, bravo, Figaro,
Bravo, bravissimo,
Bravo!
Lá ran lá lá ran lá lá ran lá lá.
Afortunadissimo,
Na verdade!
Bravo!
Lá ran lá lá ran lá lá ran lá lá.
Afortunadissimo,
Na verdade.
Afortunadissimo, *etc.*
Lá lá ran lá lá lá
Ran lá lá ran lá lá
Ran lá lá ran lá lá ran lá.
Pronto p'ra tudo,
De noite e de dia,
Sempre de roda
Estou a girar,
Pronto p'ra tudo, *etc.*
Maior ucharia
Para um barbeiro,
Vida mais ilustre
Não se pode achar,
Lá lá ran lá lá
Ran lá lá ran lá lá
Ran lá lá ran lá lá
Ran lá lá ran lá.
Navalhas e pentes,
Lancetas e tesouras,
Às minhas ordens
Tudo aqui está,
Navalhas e pentes, *etc.*
Há depois os ganhos
Do nosso mister,
Com a menininha,
Com o cavalheiro,
Com a menininha...
Lá lá ran lé ré...
Com o cavalheiro...
Lá lá ran la lá lá.
Oh que bela vida, etc.
Todos me chamam,
Todos me querem,
Donas, rapazes,
Velhos, donzelas,
Pr'a cá a peruca...
Depressa, a barba...
Pr'a cá a sangria...
Depressa, o escritorio...
Todos me chamam, *etc.*
Eh, Figaro, Figaro,
Figaro, *etc.*
Senhor, Senhor, que furia!
Senhor, que destempero!
Um de cada vez,
Haja mercê, *etc.*
Eh... Figaro... Estou aqui.
Figaro aqui, Figaro ali, *etc.*
Figaro lá em cima,
Figaro cá em baixo, *etc.*
Veloz, rapidissimo,
Sou como o corisco,
Sou o factótum
Desta cidade, *etc.*
Ah, bravo, Figaro,
Bravo, bravissimo, *etc.*
A ti fortuna, *etc.*
Não faltará.
Lá lá ran lá lá ran
Lá lá ran, *etc.*
A ti fortuna, *etc.*
Não faltará:
Sou o factótum
Desta cidade, *etc.*

L'elisir d'amore (Donizetti)

«Una furtiva lacrima»

libreto: Felice Romani

Nemorino
Una furtiva lacrima
negl'occhi suoi spuntò...
Quelle festose giovani,
invidiar sembrò:
che più cercando io vo?
che più cercando io vo?
M'ama, sì m'ama, lo vedo, lo vedo.
Un solo istanti i palpiti
del suo bel cor sentir!
I miei sospir confondere
per poco a'suoi sospir!
I palpiti, i palpiti sentir!
Confondere i miei co'suoi sospir!
Cielo, si può morir;
di più non chiedo, non chiedo,
ah, cielo, si può, si può morir;
di più non chiedo, non chiedo,
si può morir, si può morir d'amor.

O Elixir de Amor (Donizetti)

«Uma furtiva lágrima»

Nemorino
Uma furtiva lágrima
Nos seus olhos despontou...
Aquelas alegres jovens,
Ao que parece, invejou:
Que mais preciso saber?
Que mais preciso saber?
Ama-me, sim, ama-me, está-se a ver.
Por um só instante, o pulsar
Do seu coração sentir!
Os meus suspiros juntar.
Por um instante, com os seus!
O pulsar, o pulsar sentir!
Os meus com os seus suspiros confundir!
Ó céus, pode-se morrer;
Nem mais eu peço, nem mais,
Ó céus, pode-se, pode-se morrer;
Nem mais eu peço, nem mais,
Pode-se morrer, pode-se morrer de amor.

Andrea Chénier (Giordano)

«Un dì all'azzurro spazio» (Improvviso)

libreto: Luigi Illica

Andrea Chénier
Un dì all'azzurro spazio guardai profondo,
e ai prati colmi di viole, pioveva l'oro il sole
e folgorava d'oro il mondo;
parea la Terra un immane tesor,
e a lei serviva di scrigno il firmamento.
Sù dalla terra a la mia fronte
veniva una carezza viva, un baccio.
Gridai vinto d'amor: t'amo,
tu che mi baci divinamente bella, o patria mia!
E volli pien d'amore pregar!
Varcai d'una chiesa la soglia:
là un petro tra le nicchie dei santi
e de la Vergine, acumulava doni...
e al sordo orecchio un tremulo vegliardo
invano chiedeva pane e invan stendea la mano!
Varcai dagli abituri l'uscio;
un uom si calunniava bestemmiando il suolo
che l'erario apena sazia,
e contro a Dio scagliava,
e contro a li uomini le lacrime dei figli.
In cotanta miseria la patrizia prole che fa?
Sol l'occhio vostro esprime umanamente
qui un guardo di pietà,
ond'io guardato ho a voi si come a un angelo e dissi:
Ecco la belleza della vita!
Ma poi, a le vostre parole,
un novello dolor m'ha colto in pieno petto...
O giovinetta bella,
d'un poeta no disprezzate il detto: Udite!
Non conoscete amor, divino dono,
non lo schernir del mondo
anima e vita è l'Amor.

Andrea Chénier (Giordano)

«Uma dia, o profundo espaço azul» (Improviso)

Andrea Chénier
Um dia, o profundo espaço azul olhei;
E, nos prados repletos de violetas, chovia ouro o Sol
E cintilava de ouro o mundo;
Parecia ser a Terra um imenso tesouro
E lhe servia de escrinio o firmamento.
Ali, da terra à minha frente
Vinha uma carícia viva, um beijo.
Gritei, de amor vencido: amo-te,
Tu que me beijas, divinamente bela, ó minha Pátria!
E quis, cheio de amor, rezar!
Transpus o umbral duma igreja;
Ali, um padre, entre os nichos dos santos
E da Virgem, acumulava dádivas...
E ao duro ouvido, um velho trémulo
Debalde pedia pão, debalde a mão estendia!
Transpus dos casebres a soleira;
Um homem invectivava, amaldiçoando o solo
Que a custo o erário saciava,
E contra Deus arremessava
E contra os homens, as lágrimas dos filhos!
Perante tal miséria, que fazem os filhos dos nobres?
Só no vosso olhar perpassa humanamente
Uma luz de piedade,
Donde vos olhei como a um anjo e disse:
Eis a beleza desta vida!
Mas depois, com as vossas palavras,
Uma nova dor me colheu em pleno peito...
Ó bela menina,
Dum poeta não desprezeis o dito: Ouvi!
O amor não conheceis, divino dom,
Não o desprezeis: do mundo
O Amor é alma e vida.

L'arlesiana (Cilea)

«È la solita storia» (Lamento di Federico)

libreto: Leopoldo Marenco

Federico
È la solita storia del pastore.
Il povero ragazzo voleva raccontarla
e s'addormì.
C'è nel sonno l'oblio
come l'invidio!
Anch'io vorrei dormir così.
Nel sonno almen l'oblio trovar!
La pace sol cercando in vò.
Vorrei poter tutto scordar!
Ma ogni sforzo è vano;
davanti ho sempre di lei il dolce semblante.
La pace tolta è solo a me!
Perchè degg'io tanto penar?
Lei sempre lei mi parla al cor...
Fatale vision mi lascia!
Mi fai tanto male! Ahimè!

A Arlesiana (Cilea)

«É a costumada história» (Lamento de Federico)

Federico
É a costumada história do pastor.
O pobre rapaz queria conta-la
E adormeceu.
É no sono que está o esquecimento.
Como o invejo!
Também eu quisera assim dormir.
No sono, ao menos, encontrar esquecimento!
Apenas queria descobrir alguma paz.
Desejaria poder tudo olvidar!
Mas todo o esforço é vão;
Paira sempre à minha frente o doce rosto dela.
Só a mim foi a paz arrebatada!
Porque tenho eu de penar tanto?
Ela, sempre ela me fala ao coração...
Deixa-me, fatal visão!
Fazes-me tanto mal! Ai de mim!

Norma (Bellini)

«Casta diva»

libreto: Felice Romani

Norma
Casta diva, che inargenti
queste sacre antiche piante
a noi volgi il bel sembiante
senza nube e senza vel,
senza vel, sì, senza, vel!

Coro
Casta diva, che inargenti, *etc.*

Norma
Tempra, o diva,
tempra tu de cori ardenti,
tempra ancora lo zelo audace
spargi in terra, ah, quella pace
che regnar tu fai nel ciel.

Coro
Diva spargi in terra quella pace
che regnar tu fai nel ciel.

Norma (Bellini)

«Casta diva»

Norma
Casta diva, que argenteias
Estes sacros, antigos bosques,
Volta para nós a tua bela face
Sem nuvens e sem véus,
Sem nuvens, sim, sem véus!

Coro
Casta diva, que argenteias, *etc.*

Norma
Esfria, ó deusa,
Esfria os corações ardentes,
Refreia ainda o zelo audaz.
Espalha na Terra, ah, aquela paz
Que fazes no Céu reinar.

Coro
Deusa, espalha na Terra quela paz
Que fazes no Céu reinar.

Cavalleria rusticana (Mascagni)

«Tu qui, Santuzza?»

libreto: Guido Targioni-Tozzetti

Turiddu
Tu qui, Santuzza?

Cavalheirismo Rústico (Mascagni)

«Tu aqui, Santuzza?»

Turiddu
Tu aqui, Santuzza?

Santuzza
Qui t'aspettavo.

Turiddu
È Pasqua, in chiesa non vai?

Santuzza
Non vo... Debbo parlarti.

Turiddu
Mamma cercavo.

Santuzza
Debbo parlarti...

Turiddu
Qui no, qui no!

Santuzza
Dove sei stato?

Turiddu
Che vuoi tu dire?... A Francoforte.

Santuzza
No, non è ver.

Turiddu
Santuzza, credimi.

Santuzza
No, non mentire.
Ti vidi volgere giù dal sentier.
E stammattina all'alba l'hanno scorto
presso l'uscio di Lola.

Turiddu
Ah! M'hai spiato!

Santuzza
No! Te lo giuro, a noi l'ha raccontato
compar Alfio, il marito, poco fa.

Turiddu
Così ricambi l'amor che ti porto?
Vuoi che m'uccida?

Santuzza
Oh! questo non lo dire!

Turiddu
Lasciami, dunque, lasciami!
Invan tenti sopire il giusto sdegno
colla tua pietà!

Santuzza
Tu l'ami dunque?

Turiddu
No!

Santuzza
Assai più bella è Lola.

Turiddu
Taci! Non l'amo.

Santuzza
L'ami, l'ami, e maledetto!

Turiddu
Santuzza!

Santuzza
Quella cattiva femmina ti tolse a me!

Turiddu
Bada, Santuzza, schiavo non sono
di questa vana tua gelosia.

Santuzza
Battimi, insultami, t'amo e perdono;
ma è troppo forte l'angoscia mia.

Turiddu
Bada, Santuzza, schiavo non sono
di questa vana tua gelosia.

Santuzza
Battimi, insultami, t'amo e perdono;
ma è troppo forte l'angoscia mia,
ma è troppo... forte l'angoscia mia, *etc.*

Turiddu
Bada, Santuzza, *etc.*

(Udendo la voce di Lola, che s'avvicina, i due lasciano d'improvviso.)

Lola
Fior di giaggiolo,
gli angeli belli stanno a mille in cielo,
ma bello come lui ce n'è uno solo!
Fior di giaggiolo, *etc.*
Ah!... ah!... ah!
Fior di giaggiolo...
(entrando)
Oh!... Turiddu, è passato Alfio?

Turiddu
Son giunto ora in piazza...
Non so.

Lola
Forse è rimasto dal maniscalco,
ma non può tardare...
E voi, sentite le funzioni in piazza?

Turiddu
Santuzza mi narrava...

Santuzza
Gli dicevo che oggi è Pasqua,
e il Signor vede ogni cosa!

Lola
Non venite alla messa?

Santuzza
Io no. Ci deve andar
chi se di non aver peccato!

Santuzza
Estava aqui à tua espera.

Turiddu
É Páscoa, não vais à igreja?

Santuzza
Não vou... Preciso falar-te.

Turiddu
Procurava a minha mãe.

Santuzza
Preciso falar-te.

Turiddu
Aqui não, aqui não!

Santuzza
Onde estivestes?

Turiddu
Quer queres dizer com isso?... Em Francoforte.

Santuzza
Não, não é verdade.

Turiddu
Santuzza, acredita.

Santuzza
Não, não mintas.
Vi-te voltar pelo lado de baixo.
E esta manhã, ao alvorecer, deram contigo
Ao pé da porta de Lola.

Turiddu
Ah, andas a espiar-me!

Santuzza
Não! Posso jurar-to, contou-nos há pouco
O compadre Alfio, o marido.

Turiddu
Assim retribuis o amor que tenho por ti?
Queres que me mate?

Santuzza
Oh, não digas isso!

Turiddu
Deixa-me, então, deixa-me!
E em vão que tentas acalmar a justa ira
Com a tua piedade!

Santuzza
Então gostas dela?

Turiddu
Não!

Santuzza
Lola é bastante mais bonita.

Turiddu
Cala-te! Não gosto dela.

Santuzza
Gostas, gostas, maldito!

Turiddu
Santuzza!

Santuzza
Aquela má mulher roubou-te de mim!

Turiddu
Olha, Santuzza, que não sou escravo
Desses teus ciúmes loucos.

Santuzza
Bate-me, insulta-me, amo-te e perdoo-te;
Mas é forte demais a minha angústia.

Turiddu
Olha, Santuzza, que não sou escravo
Desses teus ciúmes loucos.

Santuzza
Bate-me, insulta-me, amo-te e perdoo-te;
Mas é forte demais a minha angústia,
Mas é forte... demais a minha angústia, *etc.*

Turiddu
Olha, Santuzza, *etc.*

(Ao ouvir a voz de Lola, que se aproxima, os dois calam-se subitamente.)

Lola
Flor de lírio branco,
Os anjos belos estão no céu aos milhares,
Mas belo como ele só há um!
Flor de lírio branco, *etc.*
Ah!... Ah!... Ah!...
Flor de lírio branco...
(entra)
Oh!... Turiddu, passou aqui o Alfio?

Turiddu
Cheguei agora ao largo...
Não sei.

Lola
Talvez tenha ficado no ferrador.
Mas não deve tardar...
E vocês, assistem às festas daqui do largo?

Turiddu
A Santuzza contava-me...

Santuzza
Dizia-lhe que hoje é Páscoa
E que o Senhor tudo vê!

Lola
Não vêm à missa?

Santuzza
Eu não. Só deve lá ir
Quem sabe não ter pecado!

Lola
Io ringrazio il Signore,
e bacio in terra!

Santuzza
Oh, fate bene, fate bene, Lola!

Turiddu *(a Lola)*
Andiamo, andiamo.
Qui non abbiam che fare.

Lola *(a Turiddu, con ironia)*
Oh, rimanete...

Santuzza *(a Turiddu)*
Sì, resta, resta...
Ho da parlarti ancora.

Lola
E v'assista il Signore.
Io me ne vado.

Turiddu
Ah! lo vedi, che hai tu detto?

Santuzza
L'hai voluto, e ben ti sta!

Turiddu *(le s'avventa)*
Ah! per Dio!

Santuzza
Squarciami il petto...

Turiddu *(avviandosi)*
No!

Santuzza *(trattenendolo)*
Turiddu, ascolta!

Turiddu
Va!

Santuzza
Turiddu, ascolta!

Turiddu
Va!

Santuzza
Turiddu, ascolta!
No, no, Turiddu, rimani, rimani ancora!
Abbandonarmi dunque tu vuoi?

Turiddu
Perché seguirmi...

Santuzza
No, no, Turiddu...

Turiddu
...perché spiarmi...

Santuzza
...rimani ancora...
...dunque tu vuoi...

Turiddu
...sul limitare fin della chiesa?

Santuzza
...abbandonarmi?
No, no, Turiddu, rimani, rimani ancora...
...no, Turiddu, Turiddu, rimani!

Turiddu
Perché seguirmi, perché spiarmi?

Santuzza
La tua Santuzza piange e t'implora;
come cacciarla così tu puoi...
...la tua Santuzza?

Turiddu
Va, ti ripeto...
...va, non tediarmi!

Santuzza
No, Turiddu, rimani ancora!

Turiddu
Pentirsi è vano dopo l'offesa.

Santuzza
Oh, Turiddu!

Turiddu
Non tediarmi!

Santuzza
No, Turiddu, rimani ancor!

Turiddu
Va!

Santuzza
No!

Turiddu
Va!

Santuzza
Turiddu!

Turiddu
Va!

Santuzza
Ah! no, Turiddu, rimani, rimani ancora,
ancor.

Turiddu
Va, ti ripeto, non tediarmi,
pentirsi è vano dopo l'offesa...
...pentirsi è vano dopo l'offesa.
Va!

Santuzza
No!

Turiddu
Va!

Santuzza
No!

Lola
Dou graças ao Senhor
E beijo a terra!

Santuzza
Ai, faz bem, faz bem, Lola!

Turiddu *(a Lola)*
Vamos, vamos,
Não temos aqui que fazer.

Lola *(a Turiddu, com ironia)*
Oh, fique...

Santuzza *(a Turiddu)*
Sim, fica, fica...
Ainda tenho que te dizer.

Lola
O Senhor os ampare.
Eu vou-me embora.

Turiddu
Ah, viste o que disseste?

Santuzza
Quiseste-o, agora assenta-te bem!

Turiddu *(precipita-se)*
Ah, por Deus!

Santuzza
Dilacera-me o peito...

Turiddu *(afastando-se)*
Não!

Santuzza *(segurando-o)*
Turiddu, ouve!

Turiddu
Vai-te!

Santuzza
Turiddu, ouve!

Turiddu
Vai-te!

Santuzza
Turiddu, ouve!
Não, não, Turiddu, fica, fica ainda!
Então queres abandonar-me?

Turiddu
Para quê seguir-me...

Santuzza
Não, não, Turiddu...

Turiddu
Para quê espiar-me...

Santuzza
...Fica ainda...
...Então queres...

Turiddu
...Até ao portal da igreja?

Santuzza
...Abandonar-me?
Não, não, Turiddu, fica, fica ainda...
...Não, Turiddu, Turiddu, fica!

Turiddu
Para quê seguir-me, para quê espiar-me?

Santuzza
A tua Santuzza chora e implora-te;
Como podes afastá-la assim...
...A tua Santuzza?

Turiddu
Vai-te, já disse...
...Vai-te, não me enfades!

Santuzza
Não, Turiddu, fica ainda!

Turiddu
É escusado arrependeres-te, depois da ofensa.

Santuzza
Oh, Turiddu!

Turiddu
Não me enfades!

Santuzza
Não, Turiddu, fica ainda!

Turiddu
Vai-te!

Santuzza
Não!

Turiddu
Vai-te!

Santuzza
Turiddu!

Turiddu
Vai-te!

Santuzza
Ah! Não, Turiddu, fica, fica ainda.
Ainda.

Turiddu
Vai-te, já disse, não me enfades,
é escusado arrependeres-te depois
da ofensa...
...Arrependeres-te depois da ofensa. Vai-te!

Santuzza
Não!

Turiddu
Vai-te!

Santuzza
Não!

Turiddu
Va!

Santuzza
No!...
La tua Santuzza piange e t'implora,
come cacciarla...

Turiddu
Va, ti ripeto!

Santuzza
...come cacciarla può?

Turiddu
Va! Pentirsi è vano dopo l'offesa.

Santuzza
La tua Santuzza piange e t'implora,
come cacciarla...

Turiddu
Va!

Santuzza
...così tu può? tu può così?

Turiddu
Va! ti ripeto, va!

Santuzza
Ah! dunque tu vuoi abbandonarmi?
Ah, no Turiddu, rimani, rimani ancora!
Dunque vuoi abbandonarmi, Turiddu?

Turiddu
Ah, va, ti ripeto, va, non tediarmi!
Va! Pentirsi è vano dopo l'offesa, *etc.*

Santuzza
Bada!

Turiddu
Dell'ira tua non mi curo!
(La getta a terra e fugge in chiesa.)

Santuzza *(nel colmo dell'ira)*
A te la mala Pasqua, spergiuro!

I pagliacci (Leoncavallo)

«Vesti la giubba»

libreto: Ruggero Leoncavallo

Canio
Vesti la giubba e la faccia infarina.
La gente paga e rider vuole quà.
E se Arlecchino t'invola Colombina,
ridi, pagliaccio, e ognun applaudirà!
Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto;
in una smorfia il singhiozzo e il dolor!
Ah! Ridi, pagliaccio, sul tuo amore infranto!
Ridi del duol che t'avvelena il cor!

Nabucco (Verdi)

«Va, pensiero»

libreto: Temistocle Solera

Hebreos
Va, pensiero, sull'ali dorate;
va, ti posa sui clivi, sui colli,
ove olezzano tepide e molli
l'aure dolci del suolo natal!
Del Giordano le rive saluta
di Sionne le torri atterrate...
Oh, mia patria si bella e perduta!
Oh, membranza si cara e fatal!
Arpa d'or dei fatidici vati,
perchè muta dal salice pendi?
Le memorie nel petto raccendi,
ci favella del tempo che fu!
O simile di Solima ai fati
traggi un suono di crudo lamento,
o t'inspiri il Signore un concento
che ne infonda al patire virtù!

Il trovatore (Verdi)

«Vedi! Le fosche... Stride la vampa!»

libreto: Salvatore Cammarano

Gitani
Vedi! Le fosche notturne spoglie
de cieli sveste l'immensa volta;
sembra una vedova che alfin si toglie
i bruni panni ond'era involta.
All'opra! All'opra!
Dagli martello!
Chi del gitano i giorni abbella?
Chi, chi i giorni abbella?
Chi del gitano i giorni abbella?
La zingarella!

Uomini *(alle donne)*
Versami un tratto: lena e coraggio
il corpo e l'anima traggon dal bere.

Tutti
Oh, guarda, guarda! Del sole un raggio
brilla più vivido nel tuo bicchiere.

Uomini
All'opra! All'opra!

Turiddu
Vai-te!

Santuzza
Não!...
A tua Santuzza chora e implora-te,
Como podes...

Turiddu
Vai-te, já disse!

Santuzza
...Como podes afastá-la?

Turiddu
Vai-te! É escusado arrependeres-te depois da ofensa.

Santuzza
A tua Santuzza chora e implora-te,
Como podes...

Turiddu
Vai-te!

Santuzza
...afastá-la assim? assim afastá-la?

Turiddu
Vai-te, já disse, vai-te!

Santuzza
Ah, queres então abandonar-me?
Ah, não, Turiddu, fica, fica ainda!
Então queres abandonar-me, Turiddu?

Turiddu
Ah, vai-te, já disse, vai-te, não me enfades!
Vai-te, é escusado arrependeres-te depois da ofensa, *etc.*

Santuzza
Toma cuidado!

Turiddu
Não me preocupam as tuas zangas!
(abra-a para o chão e foge para a igreja)

Santuzza *(no auge da raiva)*
Uma má Páscoa para ti, perjuro!

Os Palhaços (Leoncavallo)

«Veste o blusão»

Canio
Veste o blusão e a face enfarinha.
A gente paga e corre ali para rir.
E se Arlequim te rouba Columbina,
Ri-te, palhaço, todos virão aplaudir!
Transforma em trejeitos o arroubo e o pranto;
Num requebro o soluço e a dor!
Ah, ri-te, palhaço, do teu amor despedaçado!
Ri-te da dor que te envenena o coração!

Nabucco

«Vai, Saudade»

Hebreus
Vai, saudade, sobre asas douradas;
E pousa sobre as encostas e colinas
Onde rescendem, suaves e amenas,
Doces auras da terra natal!
Do Jordão as margens saúda,
De Sião as torres derrubadas...
Ó minha pátria, tão bela e perdida!
Oh, memória tão cara e fatal!
Harpa de ouro dos fatídicos vates,
Porque pendes, muda, do salgueiro?
Reacende no peito os ecos
Que nos falam dos tempos passados!
Oh, qual Solima, aos fados,
Um som de cruel lamento entoa,
Ou te inspire o Senhor um concento
Que ao sofrer infunda vigor!

O Trovador

«Vede! Os atros... Estrepita e chama!»

Ciganos
Vede! Os atros, noturnos destroços
Despe dos céus a imensa arcada;
Parece uma viúva que, por fim, remove
Os escuros panos em que estava embiocada.
Mãos à obra! mãos à obra!
Dá-lhe, martelo!
Quem, ao cigano, faz os dias mais belos?
Quem, quem faz os dias mais belos?
Quem, ao cigano, faz os dias mais belos?
A ciganita!

Homens *(às mulheres)*
Serve-me um trago; força e coragem
O corpo e a alma ganham ao beber.

Todos
Oh, olhai, olhai! Do Sol um raio
Mais vívido, no teu copo a resplandecer!

Homens
Mãos à obra! Mãos à obra!

Uomini, poi donne
Chi del gitano i giorni abbella? *etc.*
La zingarella!

Azucena
Stride la vampa! La folla indomita
corre a quel fuoco, lieta in sembianza;
urli di gioia intorno echeggiano:
cinta di sgherri donna s'avanza!
Sinistra splende sui volti orribili
la tetra fiamma che s'alza, che s'alza al ciel,
che s'alza al ciel!
Stride la vampa! giunge la vittima
nero-vestita, discinta e scalza!
Grido feroce di morte levasi;
l'eco il ripete di balza in balza!
Sinistra splende sui volti orribili, *etc.*

«Di quella pira»

Manrico
Di quella pira l'orrendo foco
tutte le fibre m'arse, avvampo!
Empi, spegnetela, o ch'io fra poco
col sangue vostro la spegnerò!
Ero già figlio prima d'amarti,
non può frenarmi il tuo martir...
Madre infelice, corro a salvarti,
o teco almeno corro a morir! *etc.*

Leonora
Non reggo a colpi tanto funesti!
O quanto meglio saria morir! *(rip.)*

Manrico
Di quella pira, *etc.*

Ruiz, soldati
All'armi! all'armi!
Eccone presto a pugnar teco,
o teco a morir!...

Manrico, Ruiz, soldati
All'armi! all'armi! *etc.*

«Miserere»

Coro
Miserere d'un'alma già vicina
alla partenza che non ha ritorno;
miserere di lei, bontà divina;
prega non sia dell'inferno soggiorno.

Leonora
Quel suon, quelle preci solenni, funeste,
empiron quest'aere di cupo terror!
Contende l'ambascia, che tutta m'investe
al labbro il respiro, i palpiti al cor,
il respiro, i palpiti al cor!

Manrico *(dalla torre)*
Ah, che la morte ognora
è tarda nel venir
a chi desia, a chi desia morir!
Addio...

Leonora
O ciel...

Manrico
...addio, Leonora, addio!

Leonora
Sento mancarmi!

Coro
Miserere, *etc.*

Leonora
Sull'orride torre,
ahi! par che la morte
con ali di tenebre
librando si va.
Ah, forse dischiuse
gli fian queste porte
sol quando cadavere
già freddo sarà,
quando cadavere freddo sarà.

Coro
Miserere, miserere, *etc.*

Manrico *(dalla torre)*
Sconto col sangue mio
l'amor che posi in te!
Non ti scordar,
non ti scordar di me,
Leonora addio,
Leonora addio, addio!

Leonora
Di te, di te scordarmi!

Coro
Miserere!

Manrico
Sconto col sangue mio, *etc.*
Leonora, addio!

Leonora
Di te, di te scordarmi! *etc.*
Sento mancarmi!
Di te scordarmi! *etc.*
Di te, di te scordarmi! Di te!

Coro
Miserere, miserere, *etc.*

Homens e mulheres
O que faz, do cigano, os dias mais belos? *etc.*
A ciganita!

Açucena
Estrepita a chama! A turba indómita
Acorre a este fogo, com alegres semblantes;
Gritos de júbilo em redor ecoam;
Cercada de esbirros, uma mulher avança!
Sinistra, esplende nos rostos horríveis
A fétrica chama que se alça, se alça até ao céu,
Que se alça até ao céu.
Estrepita a chama! Chega a vítima.
De negro vestida, desalinhada e descalça!
Ferozes gritos de morte irrompem;
O eco os repete de fraga em fraga!
Sinistra, esplende nos rostos horríveis, *etc.*

«Daquela pira»

Manrico
Daquela pira o horrendo fogo
Todo o meu ser fez arder, queimou!
Impios, extingui-a ou, daqui a pouco,
Com o vosso sangue a apagarei!
Era já filho antes de amar-te,
Refrear-me não pode o teu sofrer!...
Mãe infeliz, corro a salvar-te,
Ou para contigo, ao menos, morrer! *etc.*

Leonora
Não resisto a golpes tão funestos!
Oh, quão melhor não fora morrer!

Manrico
Daquela pira, *etc.*

Ruiz, soldados
Às armas, às armas!
Eis-nos prontos a lutar contigo,
Ou a contigo morrer!...

Manrico, Ruiz, soldados
Às armas, às armas, *etc.*

«Miserere»

Coro
Misericórdia para uma alma já perto
Da viagem que não tem regresso;
Misericórdia para ela, bondade divina;
Presa não seja do reino infernal.

Leonora
Aquele canto, aquelas preces, solenes, funestas,
Enchem este ar de negro terror!
Contém a angústia que toda me invade,
Nos lábios o hálito, o pulsar no coração,
O hálito, o pulsar no coração.

Manrico *(da torre)*
Ah, que a morte sempre
Tarda a aparecer
A quem deseja, a quem deseja morrer!
Adeus...

Leonora
Oh, céus...

Manrico
...Adeus, Leonora, adeus!

Leonora
Sinto-me desfalecer!

Coro
Misericórdia, *etc.*

Leonora
No hórrida torre,
Ai, parece que a morte
Com asas de trevas
Se vai balançando.
Ah, talvez, abertas
Lhe sejam estas portas somente
Quando o cadáver
Já frio estiver,
Quando o cadáver frio estiver.

Coro
Misericórdia, misericórdia, *etc.*

Manrico *(da torre)*
Pago com o meu sangue
O amor que ofereci!
Não te esqueças,
Não te esqueças de mim,
Leonora, adeus,
Leonora, adeus, adeus!

Leonora
De ti, de ti esquecer-me!

Coro
Misericórdia!

Manrico
Pago com o meu sangue, *etc.*
Leonora adeus!

Leonora
De ti, de ti esquecer-me! *etc.*
Sinto-me desfalecer!
De ti esquecer-me! *etc.*
De ti, de ti esquecer-me! De ti!

Coro
Misericórdia, misericórdia, *etc.*

Leonora
Di te, di te! Scordarmi di te!

La traviata (Verdi)
«Libiamo ne'lieti calici» (Brindis)
libreto: Francesco Maria Piave

Alfredo
Libiamo, libiamo ne'lieti calici,
Che la bellezza infiora;
E la fuggevol, la fuggevol ora
S'inebrii a voluttà.
Libiam ne' dolci fremiti
Che suscita l'amore
(indicando Violetta.)
Poiché quell'occhio al core
Onnipotente va.
Libiamo, amore, amor fra i calici
più caldi baci avrà.

Flora, Gastone, Barone, Dottore, Marchese e Coro
Ah!... Libiam, amor fra i calici.

Violetta *(s'alza)*
Tra voi, tra voi saprò dividere
Il tempo mio giocondo;
Tutto è follia, follia nel mondo
Ciò che non è piacer.
Godiam, fugace e rapido
È il gaudio dell'amore;
È un fior che nasce e muore,
Né più si può goder.
Godiam, c'invita, c'invita un fervido
Accento lusinghier.

Flora, Gastone, Barone, Dottore, Marchese e Coro
Ah!... Godiamo, la tazza, la tazza, la tazza e il cantico
La notte abbella e il riso,
In questo, in questo paradiso
Ne scopra il nuovo dì.

Violetta *(ad Alfredo)*
La vita nel tripudio...

Alfredo *(a Violetta)*
Quando non s'ami ancora...

Violetta *(ad Alfredo)*
Noi dite a chi l'ignora.

Alfredo *(a Violetta)*
E il mio destin così...

Tutti
Ah, godiamo, la tazza e il cantico
La notte abbella e il riso,
In questo, in questo paradiso
Ne scopra il nuovo dì...

Leonora
De ti, de ti! Esquecer-me de ti!

A Extraviada
«Brindemos nos alegres cálices»

Alfredo
Brindemos, brindemos nos alegres cálices,
Que a Beleza enfloreia;
E a efémera, a efémera hora
De volúpia se inebrie.
Brindemos, nos doces frémitos
Que suscita o amor,
(indicando Violetta)
Pois que aquele olhar ao coração,
Omnipotente, vai ter,
Brindemos, amor, o amor entre os cálices
Mais cálidos beijos fruirá.

Flora, Gastone, o Barão, o Doutor, o Marquês e Coro
Ah!... Brindemos, o amor entre os cálices, *etc.*

Violetta *(levanta-se)*
Convosco, convosco saberei repartir
O meu tempo jucundo;
É tudo folia, folia no mundo,
Aquilo que não é prazer.
Gozemos, fugaz e rápida
É a alegria do amor;
É a flor que nasce e morre,
Nem mais se pode desfrutar.
Gozemos, gozemos, convide-vos uma ardente
E lisonjeira voz.

Flora, Gastone, o Barão, o Doutor, O Marquês e Coro
Ah!... Gozemos, que a taça, a taça e o canto
A noite embelezem e o riso,
Neste, neste paraiso
Descubra um novo dia.

Violetta *(a Alfredo)*
A vida é tripúdio...

Alfredo *(a Violetta)*
Quando não se ama ainda...

Violetta *(a Alfredo)*
Não o digais a quem o ignora.

Alfredo *(a Violetta)*
E meu Destino assim...

Todos
Ah, gozemos, a taça e o canto
A noite embelezem e o riso,
Neste, neste paraiso
Descubra um novo dia...

Alfredo
Dell'universo, dell'universo intero.

Violetta
Oh, amore!

Alfredo
Misterioso, misterioso, altero,
Croce, croce e delizia,
Croce e delizia, delizia al cor!

Violetta
Follie! Follie! Follie!...
Gioir! Gioir!...
Sempre libera degg'io
Folleggiar di gioia in gioia,
Vo' che scorra il viver mio
Pei sentieri del piacer.
Nasca il giorno, o il giorno muoia,
Sempre lieta ne' ritrovi,
A diletti sempre nuovi
Dee volare il mio pensier.

Alfredo *(sotto il balcone)*
Amor è palpito
Dell'universo, *etc.*

Violetta
Ah!... Ah!... Ah!...
Dee volar il mio pensier, *(etc.)*

Alfredo
Do Universo, do Universo inteiro.

Violetta
Oh, amor!

Alfredo
Misterioso, misterioso, altaneiro,
Cruz, cruz e delícia,
Cruz e delícia, delícia do coração!

Violetta
Loucuras, loucuras, loucuras!...
Gozar! Gozar!...
Sempre livre, deverei
Doudejar de gáudio em gáudio,
Quero que o meu viver decorra
Pelas sendas do prazer.
Nasça o dia, ou o dia morra,
Sempre alegre me vá encontrar,
Por deleites sempre novos
Esvoace o meu pensar.

Alfredo *(da varanda)*
Amor é o pulsar
Do Universo, *etc.*

Violetta
Ah!... Ah!... Ah!...
Esvoace o meu pensar, *etc.*

Aida (Verdi)
«Celeste Aida»
libreto: Antonio Ghislanzoni

Radamès
Se quel guerrier
io fossi! se il mio sogno
si avverassel...
Un esercito di prodi
Da me guidato.. e la vittoria e il plauso
Di Menfi tutta! E a te, mia dolce Aida,
tornar di lauri cinto...
dirti: per te ho pugnato
e per te ho vinto!
Celeste Aida, forma divina,
mistico serto di luce e fior,
del mio pensiero tu sei regina,
tu di mia vita sei lo splendor.
Il tuo bel cielo vorrei ridarti,
le dolci brezze del patrio suol,
un regal serto sul crin posarti,
ergerti un trono vicino al sol.
Celeste Aida, *etc.*

«Gloria all'Egitto»

Popolo
Gloria all'Egitto, ad Iside
Che il sacro suol protegge!
Al Re che il Delta regge
Inni festosi alziam!
Gloria! Gloria! Gloria!
Gloria al Re! Gloria! Gloria!
Inni alziam! Gloria al Re!
Inni festosi alziam!

Donne
S'intrecci il loto al lauro
sul crin del vincitor!
Nembo gentil di fiori
stenda sull'armi un vel.
Danziam, fanciulle egizie,
le mistiche carole,
come d'intorno al sole
danzano gli astri in ciel!

Sacerdoti
Della vittoria agli arbitri
supremi il guardo ergete
grazie agli Dei rendete
nel fortunato dì.

Popolo
Come d'intorno al sole
danzano gli astri in ciel!

(Le truppe Egizie, precedute dalle fanfare, sfilano dinanzi al Re. Seguono i carri di guerra, le insegne, i vasi sacri, le statue degli Dei. Un drappello di danzatrici che recano i tesori dei vinti.)

BALLABILE

Popolo
Vieni, o guerriero vindice...
Vieni a gioir con noi!
Sui passo degli eroi
I lauri, i fior versiam!

Sacerdoti
Agli arbitri supremi
il guardo ergete.
Grazie agli Dei rendete
nel fortunato dì.

Popolo
Vieni, o guerrier, a gioir con noi;
o guerrier, vieni a gioir con noi!
Sul passo degli eroi
I lauri, e il fior versiam.
(Da ultimo Radamès)
Gloria! Gloria! Gloria!
Gloria all'Egitto! Gloria!

Aida
«Celeste Aida»

Radamès
Se tal guerreiro
Eu fosse! Se o meu sonho
Se realizasse!...
Um exército de bravos
Por mim comandado... e a vitória, o aplauso
De toda Menfis! E a ti, minha doce Aída,
Voltar de louros coroado...
Dizer-te: «Por ti lutei,
Por ti venci!»
Celeste Aída, forma divina,
Mística grinalda de luz e flores,
Do meu pensamento tu és rainha,
Da minha vida és o esplendor.
O teu belo céu eu quisera dar-te,
As doces brisas da terra natal;
Real diadema na testa pousar-te,
Erguer-te um trono bem perto do Sol!
Celeste Aída, *etc.*

«Glória ao Egito»

Povo
Glória ao Egito, a Ísis
Que o sacro torrão protege!
Ao rei, que o Delta rege,
Hinos festivos ergamos!
Glória! Glória! Glória!
Glória ao Rei! Glória! Glória!
Ergamos hinos! Glória ao rei!
Hinos festivos ergamos!

Mulheres
Que o lótus com o louro se entrance
Na fronte dos vencedores!
Nimbo gentil de flores
Estenda sobre as armas um véu.
Dancemos, jovens egípcias,
As místicas danças de roda,
Como, em torno do Sol,
Dançam as estrelas do Céu!

Sacerdotes
Aos árbitros supremos da vitória
Os olhos erguei.
E graças aos deuses rendei
Em tão afortunado dia.

Povo
Como, em torno do Sol,
Dançam as estrelas do Céu!

(As tropas egípcias, precedidas pelas trombetas, desfilam diante do rei. Seguem-se os carros de guerra, as bandeiras, os emblemas, as estátuas dos deuses. Um grupo de bailarinas transporta os tesouros dos vencidos.)

BAILADO

Povo
Vem, ó guerreiro vencedor...
Vem connosco te alegrar!
Sob os passos dos heróis,
Louros, flores vamos lançar!

Sacerdotes
Aos árbitros supremos
Os olhos erguei.
Graças aos deuses rendei
Em tão afortunado dia.

Povo
Vem, ó guerreiro, connosco te alegrar.
Ó guerreiro vem connosco te alegrar!
Sob os passos dos heróis
Louros, flores vamos lançar.
(Em último lugar, aparece Radamés)
Glória! Glória! Glória!
Glória ao Egito! Glória!

«È strano... Ah, fors'è lui... Sempre libera»

Violetta
È strano! È strano!... in core
Scolpiti ho quegli accenti!
Sarìa per me sventura un serio amore?...
Che risolvi, o turbata anima mia?...
Null'uomo ancora t'accendeva... O gioia
Ch'io non conobbi, esser amata amando!...
E sdegnarla poss'io
Per l'aride follie del viver mio?...
Ah' fors'è lui che l'anima
Solinga ne' tumulti,
Solinga ne' tumulti
Godea sovente pingere
De' suoi colori occulti,
De' suoi colori occulti...
Lui, che modesto e vigile
All'egre soglie accese,
E nuove febbre ascese
Destandomi all'amor!...
A quell'amor, quell'amor che'è palpito
Dell'universo, dell'universo intero,
Misterioso, misterioso, altero,
Croce, croce e delizia,
Croce e delizia, delizia al cor.
Follie!... Follie!... delirio vano è questo!...
Povera donna, sola,
Abbandonata in questo
Popoloso deserto
Che appellano Parigi,
Che spero or più?... Che far degg'io!... Gioire!...
Di voluttà nei vortici, di voluttà perir!...
Gioir!...
Sempre libera degg'io
Folleggiar di gioia in gioia,
Vo'che scorra il viver mio
Pei sentieri del piacer.
Nasca il giorno, o il giorno muoia,
Sempre lieta ne'ritrovi,
A diletti sempre nuovi
Dee volare il mio pensier, *etc.*

Alfredo *(sotto il balcone)*
Amor, amor è palpito...

Violetta
Oh!

«É estranho... Ah, talvez seja ele... sempre livre»

Violetta
É estranho! É estranho!... No coração
Tenho gravadas aquelas palavras!
Seria para mim desventura um amor sério?...
Que resolves, ó perturbada alma minha?...
Nenhum homem ainda te inflamara... Oh, alegria
Que não conhecia, de ser amada, amando!...
E posso desprezá-la
Pelas loucuras áridas do meu viver?...
Ah, talvez seja ele o que a alma
Sozinha, neste tumulto,
Sozinha, neste tumulto,
A idear se comprazia
Em seu colorido oculto,
Em seu colorido oculto...
Ele que, modesto e atento,
Ao umbral da enferma ascendeu
E nova febre acendeu
Despertando-me para o amor!...
Para aquele amor, aquele amor que é o pulsar
Do Universo, do Universo inteiro,
Misterioso, misterioso, altaneiro,
Cruz, cruz e delícia,
Cruz e delícia, delícia do coração.
Loucuras!... Loucuras!... delírio insano é este!...
Pobre mulher, só,
Abandonada neste
Populoso deserto
A que chamam Paris,
Que mais, agora, espero?... Que devo fazer?... Gozar!...
Nos vórtices da volúpia, de volúpia morrer!...
Gozar!...
Sempre livre, deverei
Doudejar de gáudio em gáudio,
Quero que o meu viver decorra
Pelas sendas do prazer.
Nasça o dia, ou o dia morra,
Sempre alegre me vá encontrar.
Por deleites sempre novos
Esvoace o meu pensar, *etc.*

Alfredo *(debaixo da varanda)*
Amor, amor é o pulsar...

Violetta
Oh!

Otello (Verdi)

«Mia madre aveva...»
Piangea cantando... Ave Maria»

libreto: Arrigo Boito

Desdemona
Mia madre aveva una povera ancella,
innamorata e bella;
era il sua nome
Barbara. Amava
un uom che poi l'abbandonò; cantava
una canzone; la canzon del salice.
(ad Emilia)
Mi disciogli le chiome;
io questa sera ho la memoria piena
di quella cantilena.
«Piangea cantando
nell'erma landa,
piangea la mesta.
O salice! Salice! Salice!
Sedea chinando
sul sen la testa.
O salice! Salice! Salice!
Cantiamo, cantiamo!
Il salice funebre
sarà la mia ghirlanda».
Affrettati; fra poco giunge Otello.
«Scorrono i rivi
fra le zolle in fior;
gemea quel core affranto,
e dalle ciglia le sgorgava il cor
l'amara onda del pianto.
Salice! Salice! Salice!
Cantiamo, cantiamo!
Il salice funebre
sarà la mia ghirlanda.
Scendean gli augelli a voi dai rami cupi
verso quel dolce canto.
E gli occhi suoi piangean tanto,
da impietosir le rupi».
(ad Emilia, levandosi un anello dal dito)
Riponi questo anello.
Povera Barbara!
Solea la storia
con questo semplice suono finir:
«Egli era nato per la sua gloria,
io per amar...»
(interrompendosi, ad Emilia)
Ascolta... Odo un lamento.
Taci. Chi batte a quella porta?

Emilia
È il vento.

Desdemona
«Io per amarlo e per morir...
Cantiamo, cantiamo!
Salice! Salice! Salice!»
Emilia, addio.
Come m'ardon le ciglia.
È presagio di pianto. Buona notte.
(Desdemona abbraccia Emilia la quale esce)
Ah! Emilia, addio. Emilia, addio!
(s'inginocchia davanti alla Madonna)
Ave Maria, piena di grazia, eletta
fra le spose e le vergini sei tu;
sia benedetto il frutto,
o benedetta,
di tue materne viscere, Gesù.
Prega per chi adorando a te si prostra,
prega pel peccator,
per l'innocente
e pel debole oppresso e pel possente,
misero anch'esso, tua pietà dimostra.
Prega per chi sotto l'oltraggio piega
la fronte e sotto dla malvagia sorte;
per noi, per noi tu prega, prega
sempre e nell'ora della morte nostra,
prega per noi, prega per noi, prega.
Ave Maria!... Nell'ora della morte,
Ave!...
Amen.

Otelo

«Minha mãe tinha...
Chorava cantando... Ave Maria»

Desdémona
Minha mãe tinha uma pobre serva,
Enamorada e bela;
Era o seu nome
Bárbara. Amava
Um homem que depois a abandonou; cantava
Uma canção; a Canção do Salgueiro.
(a Emília)
Solta-me os cabelos;
pois esta noite tenho a memória cheia
Daquela melopeia.
«Chorava cantando,
Na charneca erma,
A triste chorava.
Oh salgueiro! Salgueiro!
Sentava-se e, no seio,
A cabeça inclinava.
Oh salgueiro! Salgueiro!
Cantemos! Cantemos!
O salgueiro funebre
Será a minha grinalda.»
Apressa-te; daqui a pouco chega Otelo.
«Corriam os arroios
Por entre torrões em flor,
Gemia aquele coração lacerado
E dos olhos lhe jorrava
Amarga onda de pranto.
Salgueiro, salgueiro!
Cantemos! Cantemos!
O salgueiro funebre
Será a minha grinalda.
Baixavam os pássaros, voando dos ramos escuros,
Até àquele doce canto.
E os seus olhos choravam tanto,
Que apiedavam os rochedos.»
(a Emília, brando um anel do dedo)
Arruma este anel.
Pobre Bárbara!
Costumava a história
com esta frase simples terminar:
«Ele fora nado para a sua glória,
Eu para amar...»
(interrompendo-se, a Emília)
Escuta... Ouço um lamento.
Cala-te, Quem bate àquela porta?

Emília
É o vento.

Desdémona
«Eu para amá-lo e para expirar...
Cantemos! Cantemos!
Salgueiro, salgueiro!»
Emília, adeus.
Como me ardem os olhos.
É presságio de lágrimas. Boa noite.
(abraça Emília, que sai)
Ah! Emília, adeus; Emília adeus!
(ajoelha-se em frente da Virgem)
Ave Maria, cheia de graça, eleita és
Entre as esposas e virgens;
Seja bendito o fruto,
O Bendita,
Do teu materno ventre, Jesus.
Ora por quem, adorando, a teus pés se prostra,
Ora pelo pecador,
Pelo inocente,
Pelo fraco oprimido e pelo poderoso,
Mísero ele também, a tua piedade mostra.
Ora por quem sob o ultrage inclina
A fronte e sob a mofina sorte;
Por nós, por nós, ora, ora,
Sempre e na hora da nossa morte,
Ora por nós, ora por nós, ora.
Ave Maria!... Na hora da morte,
Ave!...
Amen.

Madama Butterfly (Puccini)

«Bimba, bimba, non piangere»

libreto: Giuseppe Giacosa e Luigi Illica

Pinkerton
Bimba, bimba, non piangere
per gracchiar...
...di ranocchi.

Butterfly
Uriano ancor!

Pinkerton
Tutta la tua tribù e i Bonzi tutti del Giappon
non valgono il pianto di quegli occhi cari e
belli.

Butterfly
Davver?
Non Piango più.
E quasi del ripudio non mi duole
per le vostre parole
che mi suonan così dolci nel cor.
(S'china per baciare la mano a Pinkerton)

Pinkerton
Che fai? La man...?

Butterfly
M'han detto che laggiù
fra la gente costumata
è questo il segno del maggior rispetto.

Suzuki *(internamente, brontolando)*
E Izaghi ed Izanami Sarundasico, e Kami,
e Izaghi ed Izanami Sarundasico, e Kami.

Pinkerton
Chi brontola lassù?

Butterfly
E Suzuki che fa la sua preghiera seral.

Pinkerton
Viene la sera.

Butterfly
E l'ombra e la quiete.

Pinkerton
E sei qui sola.

Butterfly
Sola e rinnegata!
Rinnegata — e felice!

(Pinkerton batte le mani. I servi e Suzuki accorrono subito)

Pinkerton *(ai servi)*
A voi, chiudete!

Butterfly
Sì, sì, noi tutti soli,
e fuori il mondo...

Pinkerton
E il Bonzo furibondo.

Butterfly *(a Suzuki, che sta aspettando gli ordini)*
Suzuki, le mie vesti.

Suzuki *(a Pinkerton)*
Buona notte.

(Butterfly entra nella casa ed aiutata da Suzuki leva la veste nuziale ed indossa una tuta bianca)

Butterfly
Quest'obi pomposa di scioglier mi tarda...

Pinkerton
Con moti...

Butterfly
...si vesta la sposa di puro candor,
Tra motti sommessi sorride e mi guarda.
Celarmi potessi!...

Pinkerton
...di scioltolo i nodi allenta e scioglie!
Pensar che quel giocattolo è mia moglie!
Mia moglie! Ma tal grazia dispiega...

Butterfly
...te ho tanto rossore!

Pinkerton
...ch'io mi struggo per...

Butterfly
...la febbre d'un subito desio.
E ancor l'irata voce mi maledice —

Butterfly, rinnegata,
rinnegata e felice.

Pinkerton
Bimbe dagli occhi pieni di malia,
ora sei tutta mia.
Sei tutta vestita di giglio.
Mi piace la treccia tua bruna
fra i candidi veli.

Butterfly
Somiglio la dea della luna,
la piccola dea della luna
che scende la notte dal ponte del ciel.

Pinkerton
E affascina i cuori.

Madama Butterfly

«Filha, filha, não chores»

Pinkerton
Filha, filha, não chores
São só rãs...
...A coaxar.

Butterfly
Ainda gritam!

Pinkerton
Toda a tua tribo e todos os bonzos do Japão
Não valem o pranto desses queridos
E lindos olhos.

Butterfly
Deveras?
Não choro mais.
E o repúdio quase já me não faz sofrer
Com as vossas palavras
Que me soam no coração tão docemente.
(Inclina-se para beijar a mão de Pinkerton)

Pinkerton
Que estás a fazer? A mão...?

Butterfly
Disseram-me que por lá,
Entre as pessoas educadas,
É este o sinal de maior respeito.

Suzuki *(fora de cena, entre dentes)*
E Izaghi ed Izanami Sarundasico, e Kami,
E Izaghi ed Izanami Sarundasico, e Kami.

Pinkerton
Quem está ali a resmungar?

Butterfly
É Suzuki a rezar as suas orações da noite.

Pinkerton
A noite está a chegar.

Butterfly
E a sombra e a calma.

Pinkerton
E estás aqui sozinha.

Butterfly
Só e escorraçada,
Escorraçada — e feliz!

(Pinkerton bate as palmas. os servos e Suzuki acorrem apressadamente)

Pinkerton
Podem fechar!

Butterfly
Sim, sim, nós sozinhos
E, lá fora, o Mundo...

Pinkerton
E o bonzo furibundo.

Butterfly *(a Suzuki, que espera ordens)*
Suzuki, as minhas roupas.

Suzuki *(a Pinkerton)*
Boa noite.

(Butterfly entra em casa e com a ajuda de Suzuki despe a veste nupcial e enverga outra toda branca)

Butterfly
Tenho pressa de despir este pomposo «obi»...

Pinkerton
Com jeito...

Butterfly
...veste-se a esposa de candura,
Com gestos submissos olha-me e sorri.
Se pudesse esconder-me!...

Pinkerton
...de esquilo, os laços alarga e desata!
Pensar que este brinquedo é minha mulher!
Minha mulher! Mas tanta graça emana dela...

Butterfly
...sinto-me corar tanto!

Pinkerton
...que me consome...

...a febre dum súbito desejo.

Butterfly
E ainda a voz irada me maldiz...

Butterfly, renegada,
Renegada e feliz.

Pinkerton
Menina, de olhos cheios de magia,
Agora és toda minha.
Estás toda de lírio vestida.
Gosto dos teus cabelos escuros
Por entre os brancos véus.

Butterfly
Pareço a deusa da Lua,
A pequena deusa da Lua
Que, à noite, vai descendo pela ponte do céu.

Pinkerton
E os corações seduz.

Turandot (Puccini)

«Nessun dorma!»

libreto: Giuseppe Adami
e Renato Simoni

Il principe
Nessun dorma!... Nessun dorma!...
tu pure, o Principessa,
nella tua fredda stanza,
guardi le stelle
che tremano d'amore e di speranza!
Ma il mio mistero è chiuso in me,
il nome mio nessun saprà!
No, no, sulla tua bocca lo dirò
quando la luce splenderà!
Ed il mio bacio scioglierà il silenzio
che ti fa mia!
Dilegua, o notte!... Tramontate, stelle!
Tramontate, stelle! All'alba vincerò!
Vincerò! Vincerò!

Turandot

«Ninguém durma!»

Príncipe
Ninguém durma!... Ninguém durma!...
Tu, porém, ó Princesa,
Na tua alcova fria,
Estás olhando as estrelas
Que tremulam de amor e de esperança!
Mas o meu segredo guardo-o eu,
O meu nome ninguém saberá!
Não, não, sobre a tua boca o direi
Quando a luz resplandecer!
E o meu beijo romperá o silêncio
Que te faz minha!
Extingue-te, ó noite!... Apagai-vos, estrelas!
Apagai-vos, estrelas! Com a aurora vencerei!
Vencerei! Vencerei!

Butterfly
E li prende e li avvolge in un bianco mantel,
e via se li reca negli alti reami.

Pinkerton
Ma intanto finor non m'hai detto,
ancor non m'hai detto che m'ami.
Le sa quella dea le parole
che appagan gli ardenti desir?

Butterfly
Le sa. Forse dirle non vuole
per tema d'averne a morir,
per tema d'averne a morir!

Pinkerton
Stolta paura, l'amor non uccide
ma da vita, e sorride per gioie celestiali
come ora fa nei tuoi lunghi occhi ovali.

Butterfly
Adesso voi siete per me
l'occhio del firmamento.
E mi piaceste dal primo momento
che vi ho veduto.
Siete alto, forte.
Ridete con modi si palesi
e dite cose che mai non intesi.
Or son contenta,
or son contenta.
Vogliatemi bene,
un bene piccolino,
un bene da bambino,
quale a me si conviene.
Vogliatemi bene.
Noi siamo gente avvezza alle piccole cose
umili e silenziose,
ad una tenerezza sfiorante e pur profonda
come il ciel, come l'onda del mare!

Pinkerton
Dammi ch'io baci le tue mani care.
Mia Butterfly! Come t'han ben nomata,
tenue farfalla.

Butterfly
Dicon che oltre mare se cade in man dell'uom,
ogni farfa'la da uno spillo è trafitta
ed in tavola infitta!

Pinkerton
Un po pi vero c'è,
E tu lo sai perche?
Perche non fugga più.
Io t'ho ghermita,
ti serro palpitante.
Sei mia!

Butterfly
Si, per la vita!

Pinkerton
Vieni, vieni!
Via dall'anima in pena
l'angoscia paurosa.
È notte serena!
Guarda: dorme ogni cosa!

Butterfly
Ah! Dolce notte!

Pinkerton
Vieni, vieni!

Butterfly
Quante stelle!...

...Non le vidi mai si belle!

Pinkerton
È notte serena!

Ah! Vieni, vieni!
È notte serena!
Guarda: dorme ogni cosa!

Butterfly
Dolce notte! Quante stelle!

Pinkerton
Vieni, vieni!

Butterfly
Non le vidi mai si belle!

Pinkerton
Vieni, vieni

Butterfly
Trema, brilla, ogni favilla...

Pinkerton
Vien sei mia!

Butterfly
...col baglor d'una pupilla!

Pinkerton
Via l'angoscia dal tuo...

Butterfly
O!...

...O! quanti occhi fissi, attenti
d'ogni parte a riguardar,
pei firmamenti, via pei lidi, via pel mare!

Pinkerton
...cor! Ti serro palpitante.
Sei mia! Ah, vien, vien, sei mia!
Ah! Vieni, guarda: dorme ogni cosa!

Ti serro palpitante. Ah...

...vien!

Butterfly
O! quanti occhi fissi, attenti.

Butterfly
E os toma e envolve num alvo manto!
E os leva com ela para altas paragens.

Pinkerton
Mas, entretanto, até agora ainda não disseste,
Ainda não me disseste que me amas.
A tal deusa saberá as palavras
Que acalmam o desejo ardente?

Butterfly
Sabe-as, sim. Talvez não queira dizê-las,
Com medo de por elas morrer,
Com medo de por elas morrer!

Pinkerton
Loucos temores; o amor não mata,
Mas dá vida e sorri de celeste alegria,
Como agora sorri nos teus olhos de amêndoa.

Butterfly
Agora sois para mim
Os olhos do firmamento.
Gostei de vós desde o primeiro momento
Que vos vi.
Sois alto, forte.
Rides tão abertamente
E dizeis coisas que nunca dantes ouvira.
Agora estou contente.
Agora estou contente.
Amai-me,
Um amor pequenino,
Um amor infantil,
Como a mim convém.
Amai-me muito.
Somos um povo afeito às pequenas coisas
Humildes e silenciosas,
A uma ternura leve mas profunda
Como o céu, como as ondas do mar!

Pinkerton
Deixa-me que eu beije as tuas queridas mãos.
Minha Butterfly! Como em teu nome acertaram.
Suave borboleta.

Butterfly
Dizem que, além-mar, se nas mãos dos homens cai,
Toda a borboleta com um alfinete espetam
E num quadro a fixam!

Pinkerton
Mais ou menos assim é.
E sabes tu porquê?
Para que não fuja mais.
Eu apanhei-te
E te aperto, palpitante.
És minha!

Butterfly
Sim, toda a vida!

Pinkerton
Vem, vem!
Foge da alma aflita
A angústia temerosa.
Que noite serena!
Olha: tudo em volta dorme!

Butterfly
Ah, doce noite!

Pinkerton
Vem, vem!

Butterfly
Quantas estrelas!...

...nunca as vi assim tão belas!

Pinkerton
Que noite serena!

Ah, vem, vem!
Que noite serena!
Olha: tudo em volta dorme!

Butterfly
Doce noite! Quantas estrelas!

Pinkerton
Vem, vem!

Butterfly
Nunca as vi assim tão belas!

Pinkerton
Vem, vem!

Butterfly
Treme, brilha, cada centelha...

Pinkerton
Vem, és minha!

Butterfly
... com o fulgor duma pupila!

Pinkerton
Foge a angústia do teu...

Butterfly
Oh!

Oh! Quantos olhos fixos, atentos,
De todo o lado observam,
Lá no céu, pelas praias, pelo mar!

Pinkerton
...coração! Te abraço, palpitante.
És minha! Ah, vem, vem, és minha!
Ah, vem! Olha: tudo em volta dorme!

Te abraço. Ah...

...vem!

Butterfly
Oh! Quantos olhos fixos, atentos,

Quanti sguardi ride il ciel! Ah!

Pinkerton
Guarda: dorme ogni cosa. Ah! vien!
Ah! vieni, vieni!

Butterfly
Dolce...

...notte! Tutto estatico d'amor, ride il ciel!

Pinkerton
Ah! vien, ah! vien! Sei mia!

Quantos olhares, ri o céu. Ah!

Pinkerton
Olha: tudo em volta dorme. Ah, vem!
Ah! vem, vem!

Butterfly
Doce...

...noite! Num êxtase de amor, ri o céu!

Pinkerton
Ah, vem! Ah, vem! És minha!

Manon Lescaut (Puccini)

«Donna non vidi mai»

libreto: Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, Giulio Ricordi, Marco Praga e Domenico Oliva

Des Grieux
Donna non vidi mai
simile a questa.
A dirle: io t'amo,
a nuova vita l'alma mia si desta.
«Manon Lescaut mi chiamo!»
Come queste parole profumate
mi vagan nello spirto e ascose
fibre vanno a carezzare.
O sussurro gentil,
deh! non cessar, deh! non cessar!
O sussurro gentil,
deh! non cessare, deh! non cessar!
Manon Lescaut mi chiamo!
Sussurro gentil,
deh! non cessar! deh! non cessar! deh! non cessar!

Tosca (Puccini)

«Vissi d'arte»

libreto: Giuseppe Giacosa e Luigi Illica

Tosca
Vissi d'arte, vissi d'amore,
non feci mai male ad anima viva!
Con man furtiva
quante miserie conobbi, aiutai.
Sempre con fe' sincera
la mia preghiera
ai santi tabernacoli salì,
sempre con fe' sincera
diedi fiori agli altar.
Nell' ora del dolore
perché, perché, Signore,
perché me ne rimuneri così?
Diedi gioielli
della Madonna al manto,
e diedi il canto
agli astri, al ciel, che ne ridean più belli.
Nell'ora del dolor
perché, perché, Signor, ah!
perché me ne rimuneri così?
(singhiozzando)

Scarpia
Risolvi!

Tosca
Mi vuoi supplice a' tuoi piedi?

«E lucevan le stelle»

Cavaradossi
E lucean le stelle... e olezzava
la terra... stridea l'uscio
dell'orto... e un passo sfiorava la rena.
Entrava ella, fragrante,
mi cadea fra le braccia.
Oh! dolci baci, e languide carezze,
mentr'io fremente
le belle forme disciogliea dai veli!
Svani per sempre il sogno mio d'amore...
l'ora è fuggita
e muoio disperato!... e muoio disperato!
e non ho amato mai la vita!
(Scoppia in singhozzi. Tosca gli presenta il salvacondotto. Cavaradossi legge il foglio che gli presenta Tosca)

Cavaradossi
Ah! «Franchigia a Floria Tosca...

Cavaradossi e Tosca *(leggendo insieme)*
...e al cavaliere
che l'accompagna.»

Tosca
Sei libero!...

Cavaradossi *(guarda il foglio, ne legge la firma)*
«Scarpia!...»
Scarpia che cede? La prima
sua grazia è questa...

Manon Lescaut

«Nunca vi mulher...»

Des Grieux
Nunca vi mulher
semelhante a esta.
Ao dizer-lhe: eu amo-te,
Para uma nova vida a minha alma desperta.
«Manon Lescaut é o meu nome!»
Como estas palavras perfumadas
Me vagueiam pelo espírito e secretas
Fibras vêm estimular-me.
Ó murmúrio gentil,
Ah, não cesses, ah, não cesses!
Ó murmúrio gentil,
Ah, não cesses, ah, não cesses!
Manon Lescaut é o meu nome!
Murmúrio gentil,
Ah, não cesses, ah, não cesses, ah, não cesses!

Tosca

«Vivi de arte»

Tosca
Vivi de arte, vivi de amor,
Nunca fiz mal a qualquer ser vivo!
Incognitamente,
Quanta miséria conheci, ajudei.
Sempre com fé sincera,
A minha prece
Aos santos tabernáculos se elevou;
Sempre com fé sincera,
Dei flores para os altares.
Na hora de minha dor,
Porquê? porquê, Senhor,
Porque me pagas assim?
Jóias dei,
Para da Virgem, o manto;
E dei o meu canto
Aos astros, ao céu, que então riam mais belos
Na hora da minha dor.
Porquê, porquê, Senhor, ah!
Porque me pagas assim?
(soluçando)

Scarpia
Resolve!

Tosca
Queres-me, suplicante, a teus pés?

«E luziam as estrelas»

Cavaradossi
E luziam as estrelas... e rescendia
A terra... do jardim rangia
A cancela... e um passo aflorava a areia.
Entrava ela, fragrante.
Caia-me nos braços.
Oh, doces beijos, oh, lânguidas carícias.
Enquanto eu, tremente,
As belas formas soltava dos véus!
Esvai-se para sempre o meu sonho de amor!
A hora fugiu
E morro desesperado... e morro desesperado!
E nunca amei tanto a vida!
(Rompe em soluços. Tosca apresenta-lhe o salvo-conduto. Cavaradossi lê o papel que Tosca lhe estende)

Cavaradossi
Ah! «Franquia a Floria Tosca...

Cavaradossi e Tosca *(lendo juntos)*
...e ao cavaleiro
que a acompanha».

Tosca
Estás livre!

Cavaradossi *(olha a folha e lê a assinatura)*
«Scarpia!...»
Scarpia que cede? A primeira
Graça dele é esta...

Tosca *(ripone il salvacondotto in una borsa)*
E l'ultima!

Cavaradossi
Che dici?...

Tosca
Il tuo sangue o il mio amore
volea. Fur vani scongiuri e pianti.
Invan, pazza d'orror,
alle Madonne mi volsi e ai Santi...
L'empio mostro
dicea: «Già
nei cieli il patibol le braccia leva!»
Rullavano i tamburi...
Rideva, l'empio mostro... rideva...
già la sua preda pronto a ghermir!
«Sei mia?» Sì. Alla sua brama
mi promisi. Lì presso
luccicava una lama...
Ei scrisse il foglio liberator,
venne all' orrendo amplesso...
Io quella lama gli piantai nel cor.

Cavaradossi
Tu?... di tua man l'uccidesti! tu pia,
tu benigna, e per me!

Tosca
N'ebbi le man
tutte lorde di sangue!...

Cavaradossi *(prendendo le mani di Tosca)*
O dolci mani mansuete e pure,
o mani elette a bell'opre e pietose,
a carezzar fanciulli, a coglier rose,
a pregar, giunte, per le sventure,
dunque in voi, fatte dall'amor secure,
giustizia le sue sacre armi depose?
Voi deste morte, o man vittoriose,
o dolci mani mansuete e pure!...

Tosca *(svincolando le mani)*
Senti... l'ora è vicina; io già raccolsi
ora e gioielli... una vettura è pronta.
Me prima... ridi, amor... prima sarai
fucilato — per finta — ad armi scariche.
Simulato supplizio. Al colpo... cadi.
I soldati se vanno e noi siam salvi!
Poscia a Civitavecchia... una tartana...
e via pel mar!

Cavaradossi
Libertà!

Tosca
Libertà!

Cavaradossi
Via pel mar!

Tosca
Chi si duole in terra più?
Senti effluvi di rose?
Non ti par che le cose
aspettan tutte innamorate il sole?

Cavaradossi
Amaro sol per te m'era il morire,
da te prende la vita ogni splendore;
all'esser mio la gioia ed il desire
nascon di te, come di fiamma ardore.
Io folgorare i cieli e scolorire
vedrò nell'occhio tuo rivelatore,
e la beltà delle cose più mire
avrà sol da te voce e colore.

Tosca
Amor che seppe a te vita serbare
ci sarà guida in terra, in mar nocchiere
e vago farà il mondo a riguardare.
Finché congiunti alle celesti sfere
dileguerem, siccome alte sul mare
o sol cadente, nuvole leggere! Nuvole leggere!
(Rimangono commossi, silenziosi; poi Tosca, chiamata dalla realtà delle cose, si guarda attorno inquieta)

E non giungono..
Bada!
Al colpo egli è mestiere
che tu subito cada.

Cavaradossi
Non temere
che cadrò sul momento — e al naturale.

Tosca
Ma stammi attento — di non farti male!
Con scenica scienza
io saprei la movenza...

Cavaradossi
Parlami ancor come dianzi parlavi;
è così dolce il suon della tua voce!

Tosca
Uniti ed esultanti
diffonderem pel mondo i nostri amori,
armonie di colori...

Tosca e Cavaradossi
... armonie di canti diffonderem.
Trionfa!
di nova speme
l'anima frene
in celestial
crescente ardor.
Ed in armonico vol
già l'anima va
all'estasi d'amor.

Tosca *(guarda o salvo-conduto numa bolsa)*
É a última!

Cavaradossi
Que dizes?

Tosca
O teu sangue e o meu amor
Queria. Foram vãs as súplicas e o pranto.
Em vão, louca de horror,
Me dirigi à Virgem e aos santos...
O monstro impiedoso
Dizia: «Já
Aos céus o patíbulo o braço ergue!»
Rufavam os tambores...
E ria, o monstro impiedoso... e ria,
Prestes a saltar sobre a sua presa!
«És minha?» Sim. Ao seu desejo
Me ofereci. Ali perto,
Uma faca cintilava...
Ele escreveu o passe libertador,
Veio ao horrendo amplexo...
Eu cravei-lhe no coração aquela faca.

Cavaradossi
Tu?... com tuas mãos o mataste! Tu, piedosa,
Tu, bondosa, e por mim!

Tosca
Fiquei com as mãos
Todas sujas de sangue!

Cavaradossi *(tomando as mãos de Tosca)*
Ó doces mãos, suaves e puras,
Ó mãos feitas para obras belas e piedosas,
Para acariciar crianças, para colher rosas,
Para rezar, juntas, pelas desventuras,
Pois em vós, de amor seguras,
A Justiça depôs as suas sagradas armas?
Vós destes morte, ó mãos vitoriosas,
Ó doces mãos, suaves e puras!...

Tosca *(soltando as mãos)*
Ouve... Chegou a hora; já reuni
Dinheiro e jóias... uma viatura está pronta.
Mas antes... ri-te, amor... antes, serás
Fuzilado — por fingir — com armas descarregadas.
Suplício simulado. Com os tiros... caís.
Os soldados vão-se e nós estamos salvos!
Depois, para Civitavecchia... uma tartana...
E aí vamos, pelo mar!

Cavaradossi
Livres!

Tosca
Livres!

Cavaradossi
Pelo mar!

Tosca
Quem mais já sofre na terra?
Sentes eflúvios de rosas?
Não te parece que as coisas
Esperam todas, enamoradas, o Sol?

Cavaradossi
Amargo só por ti me era morrer,
De ti colhe a vida todo o esplendor;
Em mim, a alegria e o desejo
Nascem de ti, como da chama o calor.
O refulgir dos céus e o seu desnalar
Verei nos olhos teus reveladores,
E a beleza das coisas mais raras,
De ti só receberá a voz e as cores.

Tosca
O amor, que soube a vida te conservar,
De guia nos servirá em terra, de piloto no mar,
E tornará o mundo belo de contemplar.
Até que, chegados às celestes esferas,
Nos dissiparemos, assim como, altas, sobre o mar
Ao Sol poente, as leves neblinas, as leves neblinas.
(Permanecem comovidos, silenciosos, depois, voltando à realidade, Tosca olha em redor, inquieta)

E não chegam...
Tem cuidado!
Com os tiros é preciso
Que tu caias logo.

Cavaradossi
Não receies.
Que cairei nesse instante — e com ar natural.

Tosca
Mas toma tento — não te faças mal!
Com técnica teatral
Estudarei os movimentos...

Cavaradossi
Fala-me ainda como dantes falavas;
É tão doce o som da tua voz!

Tosca
Unidos e exultantes,
Difundiremos pelo mundo os nossos amores,
Harmonias de cores...

Tosca e Cavaradossi
...Harmonias de cantos difundiremos,
Triunfante
De nova esperança,
A alma estremece
Em celestial,
Crescente ardor.
E em harmónico vôo
Já o espírito se eleva
Ao êxtase de amor.

Tosca (Puccini)
«E lucevan le stelle» (cont.)

(Il cielo si fa più luminoso: è l'alba)

Tosca
Gli occhi ti chiuderò con mille baci
e mille ti dirò nomi d'amore.

(Il carceriere si avvicina; suonano le 4)

Carceriere
L'ora!

Cavaradossi
Son pronto.

Tosca *(a Cavaradossi, con voce bassissima)*
Tienti a mente: al primo
colpo giù...

Cavaradossi *(sottovoce)*
Giù.

Tosca
Né rialzarti innanzi
ch'io ti chiami.

Cavaradossi
No, amore!

Tosca
E cadi bene.

Cavaradossi *(sorridendo)*
Come la Tosca in teatro.

Tosca *(vedendolo sorridere)*
Non ridere...

Cavaradossi *(serio)*
Così?

Tosca
Così.

(Frattanto dalla scletta è salito un drappello di soldati: lo comanda un ufficiale; seguono Spoletta, il sergente, il carceriere. Cavaradossi segue l'ufficiale, Tosca si colloca in modo da poter spiare quanto succede sulla piattaforma)

Tosca
Come è lunga l'attesa!
Perché indugiano ancor?
Già sorge il sole...
Perché indugiano ancora?... è una commedia,
Io so... ma questa angoscia eterna pare!...
Ecco!... apprestano l'armi... Com'è bello
il mio Mario!...
Là! muori!...
Ecco un artista!...

(Spoletta allontana il sergente impedendogli di dare il colpo di grazia; poi tutti scendono la scala. Tosca ha sorvegliato tutti quei movimenti temendo che Cavaradossi, per impazienza, si muova o parli prima del momento opportuno)

Tosca
O Mario, non ti muovere.
S'avviano... lenti vanno... scendono... scendono...
Ancora non ti muovere...
(Corre verso Cavaradossi)
Presto, su! Mario! Mario! Su, presto!
Andiam! Su, su! Mario! Mario!
Ah! Morto! Morto! Morto!
O Mario... morto? tu? così?
Finire così? Finire così?
Tu, morto... morto? Mario!
Povera Floria tua! Mario! Mario!

Le voci di Spoletta, Sciarrone, alcuni soldati
Ah!

La voce di Sciarrone
Vi dico, pugnalato!

Le voci di Spoletta, alcuni soldati
Scarpia?...

La voce di Sciarrone
Scarpia!

La voce di Slopetta
La donna è Tosca!

Le voci di Sciarrone, alcuni soldati
Che non sfugga!

Le voci di Spoletta e Sciarrone
Attenti agli sbocchi delle scale...

Sciarrone
È lei!

Spoletta
Ah! Tosca, pagherai
ben cara la sua vita...

Tosca
Colla mia!
(Spoletta fa per gettarsi su Tosca, ma essa lo respinge violentemente, corre al parapetto e dall'alto grida)

Tosca
«E luziam as estrelas» (cont.)

(o céu faz-se mais luminoso, é a aurora)

Tosca
Os olhos te fecharei com mil beijos
E mil nomes te darei de amor.

(o carcereiro aproxima-se, soam as 4 horas)

Carcereiro
São horas!

Cavaradossi
Estou pronto.

Tosca *(a Cavaradossi, em voz baixa)*
Lembra-te bem: ao primeiro
Tiro, cais...

Cavaradossi *(baixo)*
Caio.

Tosca
Não te levantes, antes
Que eu te chame.

Cavaradossi
Não, amor!

Tosca
E cai bem.

Cavaradossi *(sorrindo)*
Como a Tosca no teatro.

Tosca *(vendo-o sorrir)*
Não rias...

Cavaradossi *(sério)*
Assim?

Tosca
Assim.

(Entretanto, pelas escadinhas subiu um pelotão de soldados; comanda-os um oficial, seguem-no Spoletta, o sargento, o carcereiro. Cavaradossi segue o oficial e Tosca coloca-se de maneira a poder observar o que se passa na plataforma)

Tosca
Como é longa a espera!
Porque ainda se demoram?
Já nasce o Sol...
Porque ainda se demoram?... é uma comédia.
Bem sei... mas esta angústia eterna parece...
Pronto!... preparam as armas... Como é belo
O meu Mário!...
Agora! Morre!
Aí está um artista!...

(Spoletta afasta o sargento, impedindo-o de dar o golpe de misericórdia; depois, todos descem a escada. Tosca seguiu todos estes movimentos, com receio de que Cavaradossi, por impaciência, se vá mexer ou falar antes do momento oportuno)

Tosca
O Mário, não te mexas.
Estão a sair... cala-te! Aí vão... descem... descem...
Não te mexas ainda...
(corre para Cavaradossi)
Depressa, vamos! Mário! Mário! Vamos, depressa!
Partamos! Vamos, vamos! Mário! Mário!
Ah! Morto! Morto! Morto!
O Mário... morto? Tu? Assim?
Acabar assim? Acabar Assim?
Tu, morto... morto? Mário!
Pobre Floria tua! Mário! Mário!

Vozes de Spoletta, Sciarrone, alguns soldados
Ah!

Voz de Sciarrone
Estou a dizer-vos, apunhalado!

Vozes de Spoletta, alguns soldados
Scarpia?...

Voz de Sciarrone
Scarpia!

Voz de Spoletta
A mulher é Tosca!

Vozes de Sciarrone, alguns soldados
Que não fuja!

Vozes de Spoletta e Sciarrone
Atenção às saídas das escadas...

Sciarrone
É ela!

Spoletta
Ah! Tosca, pagarás
Bem cara a sua vida...

Tosca
Com a minha!
(Spoletta tenta agarrar Tosca, mas esta empurra-o violentamente, corre ao parapeito e, do alto das muralhas, grita)

O Scarpia, avanti a Dio!...
(Si getta nel vuoto)

Hippolyte et Aricie
(Rameau) «Quelle plainte en ces lieux m'appelle?»

libreto: Simon Joseph Pellegrin

Phèdre
Quelle plainte en ces lieux m'appele?
Cor
Hippolyte n'est plus.
Phèdre
Il n'est plus! O douleur mortelle!
Cor
O regret superflus!
Phèdre
Quel sort l'a fait tomber dans la nuit eternelle?
Cor
Un monstre furieux, sorti du sein des flotes,
vient de nous ravir ce héros.
Phèdre
Non, sa mort est mon seul ouvrage.
Dans les Enfers c'est par moi qu'il descend.
Neptune de Thésée a cru venger l'outrage.
J'ai versé le sang innocent. Qu'ai-je fait?
Quels remords! Ciel! J'entends le tonnerre.
Quel bruit! Quels terribles éclats!
Fuyons! Où me cacher? Je sens trembler la terra.
Les Enfers s'ouvrent sous mes pas.
Tous les dieux, conjurés pour me livrer la guerre,
arment leurs redoutables bras.
Dieux cruels, vengeurs implacables!
Suspendez un courroux qui me glace d'effroi!
Ah! Si vous êtes équitables,
ne tonnez pas encor sur moi!
La gloire d'un héros que l'injustice opprime,
vous demande un juste secours.
Laissez-moi révéler à l'auteur de ses jours
son innocence et mon crime!
Cor
O remords superflus! Hippolyte n'est plus!

Les pêcheurs de perles
(Bizet) «De mon amie»

libreto: Michel Carré, E. Cormon

Nadir
De mon amie,
fleur endormie
au fond du lac silencieux,
j'ai vu dans l'onde
claire et profonde
étinceler le front joyeux
et les doux yeux, et les doux yeux.
Ma bien-aimée est enfermée
dans un palais d'or et d'azur.
Je l'entends rire et je vois luire
sur le cristal du gouffre obscur
son regard pur, son regard pur.

Lakmé (Delibes)
«Où va la jeune hindoue?»

libreto: Edmond Gondinet e Philippe Gille

Lakmé
Où va la jeune hindoue,
fille des Parias,
quand la lune se joue
dans les grands mimosas?
Elle court sur la mousse
et ne se souvient pas
que partout on repousse
l'enfant des parias.
Elle court sur la mousse,
l'enfant des parias,
le long des lauriers roses,
rêvant de douces choses.
Ah! Elle passe sans bruit
et riant à la nuit,
à la nuit.
Là-bas dans la forêt plus sombre,
Quel est ce voyageur perdu?
Autour de lui des yeux brillent dans l'ombre.
Il marche encore au hasard éperdu.
Les fauves rugissent de joie,
ils vont se jeter sur leur proie.
la jeune fille accourt et brave leurs fureurs.
Elle a dans sa main la baguette
où tinte la clochette, où tinte la clochette
des charmeurs.
Ah! Ah! Ah! Ah!

O Scarpia, diante de Deus!...
(Atira-se ao abismo)

Hippólito e Arícia
«Que lamento a estes lugares me chama?»

Fedra
Que lamento a estes lugares me chama?
Coro
Hipólito morreu.
Fedra
Morreu! Oh, desgosto fatal!
Coro
Oh, remorsos supérfluos!
Fedra
Que destino o fez cair na eterna noite?
Coro
Um monstro furioso, do bojo das ondas saído,
Acaba de nos arrebatar este herói.
Fedra
Não, a sua morte só a mim se deve.
Por minha causa desceu ele aos Infernos.
Neptuno julgou que vingava o ultraje de Teseu.
Derramei sangue inocente. Que fiz eu?
Que remorsos! Céus, Ouço o trovão!
Que ruído! Que horrendos relâmpagos!
Fujamos! Onde esconder-me? Sinto tremer a terra.
Os Infernos abrem-se sob os meus passos.
Todos os deuses reunidos para me fazerem guerra,
Armam os seus temíveis braços.
Deuses cruéis, vingadores implacáveis!
Suspendei a fúria que de pavor me gela!
Ah! se sois imparciais,
Não trovejeis mais sobre mim!
A glória dum herói que a insustiça oprime,
Reclama de vós um justo socorro.
Deixai-me revelar ao autor dos seus dias
A sua inocência e o meu crime.
Coro
Oh, remorsos supérfluos! Hipólito morreu!

Os Pescadores de Pérolas
«Da minha amiga»

Nadir
Da minha amiga,
Flor adormecida
No fundo do lago silencioso,
Eu vi na onda,
Clara e profunda,
Cintilar o rosto jubiloso
E os doces olhos, e os doces olhos.
A minha amada está encerrada
Num palácio de ouro e azul.
Ouço-a rir e vejo brilhar,
Sobre o cristal do abismo obscuro,
O seu olhar puro, o seu olhar puro.

Lakmé
«Aonde vai a jovem hindu?»

Lakmé
Aonde vai a jovem hindu,
Filha dos párias,
Enquanto o luar brinca
Entre as grandes mimosas?
Vai sobre o musgo, correndo,
E nem se lembra já
Que por todo o lado repudiam
A filha dos párias.
Vai sobre o musgo, correndo,
A filha dos párias.
Ao longo dos loureiros rosas,
Sonhando doces coisas.
Ah! Vai passando sem ruído,
A rir-se para a noite,
Para a noite.
Ai, na floresta mais escura,
Quem será o viajante perdido?
Em seu redor brilham olhos na sombra,
E caminha, ao acaso, cegamente.
Alegres, rugem as feras,
Prontas a cair sobre a presa.
A donzela acorre e enfrenta os seus furores.
Tem na sua mão a vareta
Onde tilinta a sineta, onde tilinta a sineta
Dos encantadores.
Ah! Ah! Ah! Ah!

L'étranger la regarde,
elle reste éblouie.
Il est plus beau que les Rajahs!
Il rougira s'il sait qu'il doit la vie
à la fille des parias.
Mais lui, l'endormant dans un rêve,
jusque dans le ciel il l'enlève
en lui disant:
«Ta place est là!»
C'était Vishnou, fils de Brahma!
Depuis ce jour au fond des bois,
le voyageur entend parfois
le bruit léger de la baguette
ou tinte la clochette
des charmeurs.
Ah! Ah! Ah! Ah!

Faust (Gounod)
«Quel trouble... Salut, demeure»

libreto: Jules Barbier, Michel Carré

Faust
Quel trouble inconnu me pénètre!
Je sens l'amour s'emparer de mon être.
O Marguerite! A tes pieds me voici!
Salut, demeure chaste et pure.
Salut, demeure chaste et pure,
où se devine la présence
d'une âme innocente et divine!
Que de richesse en cette pauvreté!
En ce reduit, que de félicité...!
Que de richesse,
que de richesse en cette pauvreté!
En ce reduit, que de félicité!
O nature, c'est là que tu la fais si belle!
C'est là que cette enfant
a dormi sous ton aile,
a grandi sous tes yeux.
La que, de ton haleine
enveloppant son âme,
tu fis avec amour épanouir la femme
en cet ange des cieux.
C'est là! Oui! C'est là!
Salut, demeure chaste et pure!
Salut, demeure chaste et pure
où se devine la présence
d'une âme innocente et divine.
Salut! Salut, demeure chaste et pure
où se devine la présence
d'une âme innocente et divine!

Les contes d'Hoffmann
(Offenbach)
«Belle nuit, ô nuit d'amour» (Barcarolle)

libreto: Jules Barbier, Michel Carré

Giulietta et Nicklause
Belle nuit, ô nuit d'amour,
souris à nos ivresses.
Nuit plus douce que le jour,
ô belle nuit d'amour!
Le temps fuit et sans retour;
emporte nos tendresses!
Loin de cet heureux séjour,
le temps fuit sans retour;
Zéphyrs embrasés,
versez-nous vos caresses;
Zéphyrs embrasés,
donnez-nous vos baisers.
Belle nuit, ô nuit d'amour,
souris à nos ivresses.
Nuit plus douce que le jour,
ô belle nuit d'amour!
Ah! Ah!

Werther (Massenet)
«Porquoi me réveiller»

libreto: E. Blau, O. Milliet e G. Hartmann

Werther
Pourquoi me réveiller,
ô souffle du printemps,
pourquoi me réveiller?
Sur mon front je sens tes caresses
Et pourtant bien proche est le temps
Des orages et des tristesses!
Pourquoi me réveiller,
ô souffle du printemps?
Demain dans le vallon
viendra le voyageur
se souvenant de ma gloire première;
et ses yeux vainement
chercheront ma splendeur,
ils ne trouveront plus
que deuil et que misère! Hélas!...
Pourquoi me réveiller
ô souffle du printemps!...

O estrangeiro a contempla,
Ela fica deslumbrada.
Ele é mais belo que os rajás!
Irá corar quando souber que deve a vida
A filha dos párias.
Mas ele, adormecendo-a num sonho,
Leva-a consigo até aos Céus,
Dizendo-lhe:
«O teu lugar é aqui!»
Era Vixnu, filho de Brama!
Desde esse dia, no fundo dos bosques,
O viajante ouve, por vezes,
O som leve da vareta
Onde tilinta a sineta
Dos encantadores.
Ah! Ah! Ah! Ah!

Fausto
«Que estranha perturbação... Salve, morada»

Fausto
Que estranha perturbação me invade!
Sinto o amor avassalar todo o meu ser.
Ó Margarida! Aqui estou a teus pés!
Salve, morada casta e pura.
Salve, morada casta e pura.
Onde se adivinha a presença
Duma alma inocente e divina!
Quanta riqueza nesta humildade!
Nesta choupana, quanta felicidade...!
Quanta riqueza,
Quanta riqueza nesta humildade!
Nesta choupana, quanta felicidade!
Ó Natureza, foi aqui que a fizeste tão bela!
Foi aqui que, criança,
Dormiu sob o teu tecto,
Cresceu sob os teus olhos.
Aqui que, com o teu hálito
Envolvendo a sua alma,
Fizeste, com amor, desabrochar a mulher
Neste anjo dos Céus.
Foi aqui! Sim! Foi aqui!
Salve, morada casta e pura!
Salve morada casta e pura
Onde se adivinha a presença
Duma alma inocente e divina.
Salve! Salve, morada casta e pura
Onde se adivinha a presença
Duma alma inocente e divina!

Os Contos de Hoffmann
«Noite bela, ó noite de amor» (Barcarola)

Giulietta e Nicklause
Noite bela, ó noite de amor,
Sorri ao nosso enebriamento.
Noite mais doce que o dia,
Ó bela noite de amor!
O tempo foge e, sem voltar,
Leva os nossos afectos!
Longe deste ameno lugar,
O tempo foge sem voltar;
Fogosos Zéfiros,
Brindai-nos com vossas carícias;
Fogosos Zéfiros,
Dai-nos vossos beijos.
Noite bela, o noite de amor,
Sorri ao nosso enebriamento.
Noite mais doce que o dia,
Ó bela noite de amor!
Ah! Ah!

Werther
«Porque me hás-de acordar?»

Werther
Porque me hás-de acordar,
Ó sopro da primavera,
Porque me hás-de acordar?
Na minha fronte sinto os teus afagos
Bem próximo, porém, está o tempo
Das tormentas e das tristezas!
Porque me hás-de acordar,
Ó sopro da primavera?
Amanhã no valejo,
Estará o viajante,
Recordando a minha glória pristina;
E seus olhos em vão
Procurarão o meu esplendor,
Nada mais acharão
Que luto e miséria! Ai de mim!...
Porque me hás-de acordar,
Ó sopro da primavera!...

Manon (Massenet)
«En fermant les yeux» (Le rêve)
libreto: Henri Meilhac, Philippe Gille

Des Grieux
En fermant les yeux je vois,
là-bas, une humble retraite;
une maisonnette toute blanche
au fond des bois.
Sous ses tranquilles ombrages
les claires et joyeux ruisseaux
où se mirent les feuillages,
chantent avec les oiseaux.
c'est le paradis?
Oh! Non!
Tout est là triste et morose,
car il manque une chose;
il y faut encor Manon.
Non! Là sera notre vie,
si tu le veux, oui, Manon.

Manon
«Cerrando os olhos» (O Sonho)

Des Grieux
Cerrando os olhos, eu vejo,
Ali, um obscuro retiro.
Uma casinha toda branca
No fundo dos bosques.
Sob as suas tranquilas sombras,
Os claros e alegres ribeiros,
Onde se mira a folhagem,
Cantam com as avezinhas.
Será o Paraíso?
Oh, não!
Tudo é ali triste e soturno,
Pois uma coisa lhe falta;
Ainda lhe falta Manon.
Não! Ali será a nossa vida
Se tu quiseres, sim, Manon.

Samson et Dalila (Saint-Saëns)
«Mon cœur s'ouvre à ta voix»
libreto: Ferdinand Lemaire

Dalila
Mon cœur s'ouvre à ta voix
comme s'ouvrent les fleurs
aux baisers de l'aurore!
Mais, ô mon bien-aimé,
pour mieux sécher mes pleurs,
que ta voix parle encore;
dis-moi qu'à Dalila tu reviens pour jamais;
redis à ma tendresse
les serments d'autrefois, ces serments que j'aimais!
Ah! réponds à ma tendresse
Verse-moi, verse-moi l'ivresse
Réponds à ma tendresse.
Ah! Verse-moi l'ivresse!
Ainsi qu'on voit des blés
les épis onduler
sous la brise légère,
ainsi frémit mon cœur,
prêt à se consoler,
à ta voix qui m'est chère!
La flèche est moins rapide à porter le trépas,
que ne l'est ton amante à voler dans tes bras!
Ah! Réponds à ma tendresse!
Verse-moi; verse-moi l'ivresse.

Sansão e Dalila
«O meu coração abre-se à tua voz»

Dalila
O meu coração abre-se à tua voz
Como se abrem as flores
Aos beijos da aurora!
Mas, ó bem-amado,
Para enxugar melhor o meu pranto,
Que fale ainda a tua voz;
Diz-me que para sempre a Dalila voltarás;
Repete à minha ternura
As juras de outros tempos, aquelas juras que eu aceito!
Ah, corresponde à minha ternura.
Verte em mim, verte em mim o êxtase.
Corresponde à minha ternura.
Ah, verte em mim o êxtase!
Tal como se vêem dos trigais
As espigas ondear
À ligeira brisa,
Assim vibra o meu coração,
Prestes a consolar-se
Com a tua voz, que me é tão querida.
A flecha é menos rápida a levar a morte
Do que é a tua amante a voar a teus braços!
Ah, corresponde à minha ternura!
Verte em mim, verte em mim o êxtase.

L'africaine (Meyerbeer)
«O, paradiso»
libreto: Eugène Scribe

Vasco da Gama
Mi batte il cor!
Spettacol divin!
Sognata terra,
ecco ti premo al fin.
O, paradiso,
dall'onde uscito!
Fiorente susl, splendido sol,
in voi rapito son.
Tu m'appartieni,
o, nuovo mondo;
alla mia patria
ti posso, ti posso offrir.
Nostro è questo terreno fecondo
che l'Europa può tutta arricchir.
Spettacol divin!
In te rapito, sì, io son.
O, nuovo mondo,
tu m'appartieni!
Tu appartieni a me, a me, a me.

A Africana
«Ó, paraíso»

Vasco da Gama
Bate-me o coração!
Espectáculo divino!
Almejada terra,
Eis que te possuo, enfim.
Ó, paraíso
das ondas surgido!
Florescente terra, esplêndido Sol,
Por vós arrebatado me sinto.
Pertences-me
Ó novo mundo!
À minha pátria
Vou poder, vou poder oferecer-te.
É nosso este torrão fecundo
Que toda a Europa pode enriquecer.
Espectáculo divino!
Por ti, sim, arrebatado me sinto.
Ó novo mundo,
Pertences-me!
Pertences-me, a mim, a mim, a mim.

Louise (Charpentier)
«Depuis le jour»
libreto: Gustave Charpentier

Louise
Depuis le jour où je me suis donnée
Toute fleurie semble ma destinée.
Je crois rêver sous un ciel de féerie.
L'âme encore grisée de ton premier baiser!
Quelle belle vie!
Mon rêve n'était pas un rêve!
Ah! je suis heureuse!
L'amour étend sur moi ses ailes!
Au jardin de mon cœur
chante une joie nouvelle!
Tout vibre, tout se réjouit de mon triomphe!
Autour de moi tout est sourire,
lumière et joie!
Et je tremble délicieusement
au souvenir charmant
du premier jour d'amour!
Quelle belle vie!
Ah! je suis heureuse, trop heureuse!
et je tremble délicieusement
au souvenir charmant
du premier jour d'amour!

Louise
«Desde o dia»

Louise
Desde o dia em que me entreguei,
Toda florida parece a minha sina.
Julgo sonhar sob um céu enfeitiçado,
A alma ainda ébria do teu primeiro beijo!
Que bela vida!
O meu sonho não era um sonho!
Ah! Como sou feliz!
O amor estende sobre mim as asas!
No jardim do meu coração
Canta uma nova alegria!
Tudo vibra, tudo rejubila com o meu triunfo!
Em meu redor tudo é sorrisos.
Luz e alegria!
E treno deliciosamente
Com a lembrança encantada
Do primeiro dia de amor!
Que bela vida!
Ah, como sou feliz, tão feliz!
E treno deliciosamente
Com a lembrança encantada
Do primeiro dia de amor!

Der Freischütz (Weber)
«Leise, leise»
libreto: Friedrich Kind

Agathe
Wie nahte mir der Schlummer,
Bevor ich ihn gesehn?
Ja, Liebe pflegt mit Kummer
Stets Hand in Hand zu gehn!
Ob Mond auf seinem Pfad wohl lacht?
Welch schöne Nacht!
Leise, leise,
Fromme Weise!
Schwing dich auf zum Sternenkreise!
Lied, erschalle!
Feiernd walle
Mein Gebet zur Himmelshalle!
O wie hell die goldnen Sterne,
Mit wie reinem Glanz sie glühn!
Nur dort in der Berge Ferne
Scheint ein Wetter aufzuziehn.
Dort am Wald auch schwebt ein Heer
Dunkler Wolken dumpf und schwer.
Zu dir wende
Ich die Hände,
Herr ohn' Anfang und ohn'Ende!
Vor Gefahren
Uns zu wahren
Sende deine Engelscharen!
Alles pflegt schon längst der Ruh';
Trauter Freund, was weilest du?
Ob mein Ohr auch eifrig lauscht,
Nur der Tannen Wipfel rauscht;
Nur das Birkenlaub im Hain
Flüstert durch die hehre Stille.
Nur die Nachtigall und Grille
Scheint der Nachtluft sich zu freun.
Doch wie? Täuscht mich nicht mein Ohr?
Dort klingt's wie Schritte!
Dort aus der Tannen Mitte
Kommt was hervor!
Er ist's! Er ist's!
Die Flagge der Liebe mag wehn!
(Sie winkt mit einem Tuch)
Dein Mädchen wacht
Noch in der Nacht!
Er scheint mich noch nicht zu sehn!
Gott, täuscht das Licht
Des Monds mich nicht,
So schmückt ein Blumenstrauß den Hut!
Gewiß, er hat den besten Schuß getan!
Das kündet Glück für morgen an!
O süße Hoffnung, neu belebter Mut!
All meine Pulse schlagen,
Und das Herz wallt ungestüm,
Süß entzückt entgegen ihm!
Kennt ich das zu hoffen wagen?
Ja, es wandte sich das Glück
Zu dem teuren Freund zurück,
Will sich morgen treu bewähren!
Ist's nicht Täuschung? Ist's nicht Wahn?
Himmel, nimm des Dankes Zähren
Für dies Pfand der Hoffnung an!
All meine Pulse schlagen,
Und das Herz wallt ungestüm,
Süß entzückt entgegen ihm,
Entzückt entgegen ihm!

O Caçador Furtivo
«Manso, de mansinho»

Ágata
Como se poderia abeirar de mim o sono
Sem que, primeiro, eu o visse?
Sim, é uso amor com mágoa
Sempre de mãos dadas andarem!
Rir-lhe-á a lua em seu caminho?
Que linda noite!
Manso, de mansinho,
Piedosamente,
Eleva-te até à região das estrelas!
Canção, ressoa!
Suba, alegre,
A minha prece até ao celeste tabernáculo!
Como, tão claras, as douradas estrelas
Brilham, com que límpida luz!
Só lá ao longe na montanha,
Parece levantar-se uma tempestade.
Ali, sobre a floresta, turbilhonam massas
De escuras nuvens, espessas e pesadas.
A ti ergo
As minhas mãos,
Senhor sem princípio e sem fim!
Para dos perigos
Nos proteger,
Manda as tuas legiões de anjos!
Já tudo desde há muito dorme,
Querido amigo, porque tardas?
Por mais que o ouvido esforçadamente escute,
Só ouve a copa dos pinheiros sussurrar.
Apenas a folhagem das bétulas, no bosque,
Murmura em tão grande quietação.
Só o rouxinol e o grilo
Parecem desfrutar o ar da noite.
Mas que há? Não me enganam os ouvidos?
Julgo sentir o som dos passos!
Dali, do meio dos pinheiros,
Algo se aproxima!
É ele! É ele!
Já pode do amor tremular a bandeira!
(acena com um lenço)
A tua amada vigia
Ainda, pela noite dentro!
Não me deve ter ainda visto!
Meu Deus se não me iludo
A luz da lua,
Enfeita-lhe o chapéu um ramo de flores!
Decerto, o melhor tiro foi o dele!
É anúncio de boa sorte para amanhã.
Ó doce esperança, valor renovado!
Os meus pulsos já latejam
E bate, impetuoso, o coração
Por ele, em doce êxtase!
Poderei atrever-me a esperá-lo?
Sim, a sorte vai mudar
Para o meu querido amigo.
Amanhã irá fielmente submeter-se à prova!
Não é erro? Não é ilusão?
Céus, recolhei de gratidão as lágrimas
Por este sinal de esperança!
Os meus pulsos já latejam
E bate, impetuoso, o coração
Por ele, em doce êxtase.
Por ele, em êxtase!

Martha (Flotow)
«M'apparì tutt'amor»
libreto: Friedrich Wilhelm Riese

Lionello
M'apparì tutt'amor;
il mio sguardo l'incontrò
bella sì che il mio cor
anelioso a lei volò.
Mi ferì, m'invadì
quell'angelica beltà,
scolta in cor dall'amor
cancellarsi non potrà;
il pensier di poter
palpitar con lei d'amor
può sopir il martir
che m'affanna e strazia il cor,
e strazia il cor.
M'apparì tutt'amor;
il mio sguardo l'incontrò
bella sì che il mio cor
anelioso a lei volò.
Marta, Marta, tu sparisti,
e il mio cor col tuo n'andò.
Tu la pace mi rapisti,
di dolor io morirò.
¡Ah, di dolor morrò, sì, morrò!

Marta
«Apareceu-me, toda amor»

Lionel
Apareceu-me, toda amor;
O meu olhar a encontrou
Tão bela, que o meu coração
Para ela, ansioso, voou.
Feriu-me, invadiu-me;
Aquela angélica beleza,
Esculpida pelo amor no coração
Apagar-se não poderá;
A ideia de poder
Palpitar de amor com ela
Pode acalmar o martírio
Que me aflige e dilacera o coração,
E dilacera o coração.
Apareceu-me, toda amor;
O meu olhar a encontrou
Tão bela, que o meu coração
Para ela, ansioso, voou.
Marta, Marta, abalaste
E, com o teu, meu coração seguiu.
A paz me roubaste,
De dor eu hei-de morrer.
Ah, de dor morrerei, sim, morrerei!

Fidelio (Beethoven)
«Abscheulicher!»
libreto: Joseph Sonnleithner e Georg Friedrich Treischke

Leonora
Abscheulicher! Wo eilst du hin?
Was hast du vor in wildem Grimme?
Des Mitleids Ruf, der Menschheit Stimme,
Rührt nichts mehr deinen Tigersinn?
Doch toben auch wie Meereswogen
Dir in der Seele Zorn und Wut,
So leuchtet mir ein Farbenbogen,
Der hell auf dunklen Wolken ruht:
Der blickt so still, so friedlich nieder,
Der spiegelt alte Zeiten wider,
Und neu besänftigt wallt mein Blut.
Komm, Hoffnung, Lass den letzten Stern
Der Müden nicht erbleichen!
Erhell mein Ziel, sei's noch so fern,
Die Liebe wird's erreichen.
Ich folg dem innern Triebe,
Ich wanke nicht,
Mich stärkt die Pflicht
Der treuen Gattenliebe!
O du, für den ich alles trug,
Könnt' ich zur Stelle dringen,
Wo Bosheit dich in Fesseln schlug,
Und süßen Trost dir bringen!
Ich folg dem innern Triebe,
Ich wanke nicht,
Mich stärkt die Pflicht
Der treuen Gattenliebe!

Fidélio
«Maldito!»

Leonora
Maldito! Para onde corres?
Que intentas nesse teu bárbaro furor?
O apelo da clemência, a voz da compaixão,
Já não comovem o teu ânimo tigrino?
Se cólera e raiva, como ondas no mar,
Tu rugem na alma,
Em mim, então, brilha um arco-íris
Que, luminoso, sobre as negras nuvens repousa,
Que nos olha, tão quieto, tão sereno,
A reflectir tempos já passados,
E de novo faz ferver o meu sangue enlanguescido.
Vem, Esperança, faz que da pobre cansada
A última estrela não empalideça!
Ilumina o meu fito. Por mais distante que ele esteja,
O amor alcançá-lo-á.
Secreto impulso eu sigo.
Não vacilarei;
Fortalece-me o dever
Do puro amor conjugal!
Ó tu, por quem eu tudo aguento,
Pudesse eu no local penetrar,
Onde a maldade te sequestra, acorrentado,
E doce consolo te levar!
Secreto impulso eu sigo,
Não vacilarei;
Fortalece-me o dever
Do puro amor conjugal!

Voll aller Wonnen nie ersonnen,
Ein Garten lud mich ein
Dort unter einem Wunderbaum,
Von Früchten reich behangen,
Zu schaun in selgem Liebestraum,
Was höchstem Lustverlangen
Erfüllung kühn verhieß:
Das schönste Weib,
Eva im Paradies!
Abendlich dämmernd umschlo.! mich die Nacht:
Auf steilem Pfad war ich genaht
Wohl einer Quelle
Reiner Welle,
Die lockend mir gelacht:
Dort unter einem Lorbeerbaum,
Von Sternen hell durchschienen,
Ich schaut im wachen Dichtertraum,
Von heilig holden Mienen,
Mich netzend mit dem edlen Na.,
Das hehrste Weib
Die Muse des Parna.:
Huldreichster Tag,
Dem ich aus Dichters Traum erwacht!
Das ich erträumt, das Paradies,
In himmlisch neu verklärter Pracht
Hell vor mir lag.
Dahin lachend nun der Quell den Pfad mir wies:
Die dort geboren,
Mein Herz erkoren,
Der Erde lieblichstes Bild,
Als (zur) Muse mir geweiht,
So heilig hehr (ernst) als mild,
Ward kühn von mir gefreit,
Am lichten Tag der Sonnen
Durch Sanges Sieg gewonnen
Parna.! und Paradies!

Cheio de prazeres nunca ideados,
Um jardim me atraiu;
Ali, debaixo de maravilhosa árvore,
De frutos ricamente guarnecida,
Em feliz sonho de amor contemplei
Aquilo que o desejo mais ardente
E audaz satisfação prometia...
A mais bela mulher,
Eva, no Paraíso!
No entardecer crepuscular a noite me envolveu:
Por atalho escarpado me aproximei
Duma fonte
De água pura,
Que me ria, cativante:
Ali, debaixo de um loureiro,
Da luz das estrelas banhado,
Em sonho acordado de poeta vi,
De doce, augusto semblante,
A mais divina mulher,
Que com o claro fluído me aspergiu;
A musa do Parnaso,
Dia propício entre todos,
Em que do sonho de poeta acordei!
O que eu sonhara, o Paraíso,
Em celeste, gloriosa luz,
Límpido, ante mim, se espraiava.
Para lá, então, da fonte, rindo, o caminho me apontou:
Aquela ali nascida,
Do meu coração eleita,
Da Terra a mais adorável imagem,
Musa a mim destinada,
Tão divina como amorável,
Ousadamente libertei.
À luz mais clara do dia,
Ganhos, pela vitória da canção,
Parnaso e Paraíso!

Tannhäuser (Wagner)
«Pilgerchor»
libreto: Richard Wagner

Elisabeth
Dies ist ihr Sang!
Wolfram
Die Pilger sind's!
Elisabeth
Sie sind's!
Wolfram
Es ist die fromme Weise,
die der empfangnen Gnade Heil verkündet!
(Die Pilger fahren fort während des ganzen obigen Zwiegesprächs)
Pilger
...froh deine lieblichen Auen;
nun lass ich ruhn...
...den Wanderstab...
Elisabeth
Sie kehren heim!
Pilger
...weil Gott getreu ich gepilgert hab!
Elisabeth
Ihr Heil'gen...
...zeigt mir jetzt mein Amt,
dass ich mit Würde es erfülle!
Wolfram
O Himmel, stärke jetzt ihr Herz
für die Entscheidung...
...ihres Lebens!
Pilger
Durch Sühn...
...und Buss hab ich versöhnt
den Herren, dem mein Herze fröhnt,
der meine Reu' mit Segen krönt,
den Herren, dem mein Lied ertönt!
Der Gnade Heil ist dem Busser beschieden,
er geht einst ein in der Seligen Frieden!
Vor Höll und Tod ist ihm nicht bang,
drum preis ich Gott mein Lebenlang.
Halleluja! Halleluja! In Ewigkeit!
Elisabeth
Er kehret nicht zurück!
(Die Stimmen verstummen nach und nach in der Entfernung)
Pilger
Beglückt darf nun dich, o Heimat, ich schauen.

Tannhäuser
«Coro de peregrinos»

Elisabeth
É este o seu cântico!
Wolfram
São os peregrinos!
Elisabeth
São eles!
Wolfram
Esta é a forma piedosa
Que da graça recebida a salvação vem anunciar!
(os peregrinos vão andando, enquanto dura o diálogo acima)
Peregrinos
... Alegre os teus amados campos;
... Deixo agora descansar
... O bordão de viandante...
Elisabeth
Voltam para casa!
Peregrinos
... Pois, fiel a Deus, fui em peregrinação!
Elisabeth
Ó vós, santos...
... Mostrai-me agora o dever,
Que eu com honra o cumpra!
Wolfram
O céus, fortalecei o seu coração
Para a resolução...
... Da sua vida!
Peregrinos
Pela expiação...
...É penitência me reconcilie!
Com o Senhor, a quem o meu coração pertence,
E com a sua benção coroa a minha contrição.
O Senhor, a quem o meu canto se eleva!
A salvação da graça é ao penitente concedida,
Um dia entrará na paz dos bem-aventurados!
Ante o Inferno e a Morte não se há-de afligir,
Por isso, louvo a Deus enquanto existir.
Aleluia! Aleluia! Para todo o sempre!
Elisabeth
Ele não regressou!
(As vozes do coro vão-se perdendo pouco a pouco, ao distanciarem-se)
Peregrinos
Feliz te devo agora contemplar, terra natal!

Hänsel und Gretel (Humperdinck)
«Hexenritt»
libreto: Adelheid Wette

Vater
Wenn sie sich verirrten im Walde dort
in der Nacht ohne Stern und Mond!
Mutter
O Himmel!
Vater
Kennst du nicht den schauerlich düstern Ort,
weisst nicht, dass die Böse dort wohnt?
Mutter
Die Böse? Wen meinst du?
Vater
Die Knusperhexe!
Mutter
Die Knusperhexe!
Mein' sag doch, was soll denn der Besen?
Vater
Der Besen, der Besen,
was macht man damit,
was macht man damit?
Es reitendrauf, es reitendrauf die Hexen!
Eine Hex'stein althaust im Wald,
vom Teufel selber hat sie Gewalt.
Um Mitternacht, wenn Niemand wacht,
dann reitet sie aus zur Hexenjagd,
zum Schornstein hinaus, auf dem Besen, o Graus!
über Berg und Kluft,
über Thal und Schluft, durch Nebelduft,
im Sturmdurch die luft:
ja so reiten, ja so reiten,
juchheisa, die Hexen!
Mutter
Entsetzlich! Doch die Knusperhex?
Vater
Ja bei Tag, o Graus, zum Hexenschmaus
im Knisper Knasper Knusperhaus.
Die Kinderlein, Armsünderlein,
mit Zauberkuchen lockt sie hinein.
Doch übel gessint ergreift sie geschwind
das arme Kuchen knusprende Kind,
in den Ofen hitzheil schiebt's die Hexe blitzschnell,
dann kommen zur Stell, gebräunet das Fell,
aus dem Ofen, aus dem Ofen:
die Lebkuchenkinder!
Mutter
Und die Lebkuchenkinder?
Vater
Sie werden gefressen!
Mutter
Von der Hexe?
Vater
Von der Hexe.
Mutter
O graus!
Hil! Himmel! Die Kinder! ich halt's nicht mehr aus!
Vater
He! Alte, wart doch! Nimm mich mit!
Wir wolen ja beide zum Hexenritt!

Hänsel e Gretel
«Cavalgada das bruxas»

Pai
Se, aí na floresta, eles se perdessem,
Em noite sem estrelas nem lua!
Mãe
Oh, céus!
Pai
Não conheces o horrendo, tenebroso sítio.
Não sabes, onde mora a malvada?
Mãe
A malvada? Que queres dizer?
Pai
A Bruxa dos Biscoitos!
Mãe
A bruxa dos Biscoitos!
Meu Deus! Diz lá, para que é a vassoura?
Pai
A vassoura, a vassoura,
Que se faz com ela,
Que se faz com ela?
Cavalgam-na, cavalgam-na, as bruxas!
Uma bruxa, velha como as pedras, mora há muito no bosque
Do próprio Diabo o poder recebeu.
À meia-noite, quando ninguém vela,
Então, sai ela, escarranchada, para a caçada das bruxas.
Pelas chaminés fora, sobre a vassoura, que horror!
Por montes e precipícios,
Por vales e ravinas, pelo nevoeiro,
Na trovoada, pelos ares:
Pois é assim que cavalgam, pois é assim que cavalgam
Oiaré, as bruxas!
Mãe
Terrível! Pois então, a Bruxa dos Biscoitos?
Pai
No outro dia, ao banquete das bruxas,
Na casa dos biscoitinhos, biscoitecos, biscoitos,
As crancinhas mais marotinhas,
Aliciou, com biscoitos mágicos, a entrar.
Então, pelo mal impelida, agarrou-as depressa,
Às pobres crianças, ainda trincando os biscoitos,
E, rápida como o raio, a bruxa as enfiou no forno ao rubro!
Daí sairão depois, com a pele tostada,
Do forno, do forno:
Saem meninos-bolo de mel!
Mãe
E os meninos-bolos de mel?
Pai
Vão ser comidos!
Mãe
Pela bruxa?
Pai
Pela bruxa.
Mãe
Que horror!
Deus nos ajude! As crianças! Já não posso mais!
Pai
Eh, velhota, espera aí! Leva-me contigo!
Assistiremos os dois à cavalgada das bruxas!

Die Meistersinger von Nürnberg (Wagner)
«Morgendlich leuchtend»
libreto: Richard Wagner

Walther
Morgendlich leuchtend im rosigen Schein,
Von Blüt und Duft
Geschwelt die Luft,

Os Mestres Cantores de Nuremberg
«Em matutina, rósea luz»

Walther
Em matutina, rósea luz brilhando,
De flores e perfume
O ar embalsamado,

Salome (Richard Strauss)

«Ah! Du wolltest mich nicht deinen Mund küssen lassen, Jokanaan!»

libreto: Oscar Wilde-Hedwig Lachmann

Salome
Ah! Du wolltest mich nicht deinen Mund küssen lassen, Jokanaan!
Wohl, ich werde ihn jetzt küssen. Ich will mit meinen Zähnen hineinbeissen, wie man in eine reife Frucht beissen mag. Ja, ich will ihn jetzt küssen, deinen Mund, Jokanaan. Ich hab' es gesagt. Hab' ich's nicht gesagt? Ja, ich hab' es gesagt. Ah! Ah! Ich will ihn jetzt küssen... Aber warum siehst du mich nicht an, Jokanaan? Deine Augen, die so schrecklich waren, so voller Wut und Verachtung, sind jetzt geschlossen. Warum sind sie geschlossen? Oeffne doch die Augen, so hebe deine Lider, Jokanaan! Warum siehst du mich nicht an? Hast du Angst vor mir, Jokanaan, dass du mich nicht ansehen willst? Und deine Zunge, sie spricht kein Wort, Jokanaan, diese Scharfschnatter, die ihren Geifer gegen mich spie. Es ist seltsam, nicht? Wie kommt es, dass diese rote Natter sich nicht mehr rührt? Du sprachst böse Worte gegen mich, gegen mich, Salome, die Tochter der Herodias, Prinzessin von Judäa. Nun wohl! ich lebe noch, aber du bist tot, und dein Kopf, dein Kopf gehört mir! Ich kann mit ihm tun, was ich will. Ich kann ihn den Hunden vorwerfen und den Vögeln der Luft. Was die Hunde übriglassen, sollen die Vögel der Luft verzehren... Ah! Ah! Jokanaan, Jokanaan, du warst schön. Dein Leib war eine Elfenbeinsäule auf silbernen Füssen. Er war ein Garten voller Tauben ir der Silberlilien Glanz. Nichts in der Welt war so weiss wie dein Leib. Nichts in der Welt war so schwarz wie dein Haar. In der ganzen Welt war nichts so rot wie dein Mund. Deine Stimme war ein Weihrauchgefäss, und wenn ich dich ansah, hörte ich geheimnisvolle Musik...
(in den Anblick von Jokanaans Haupt versunken)
Ah! Warum hast du mich nicht angesehen, Jokanaan? Du legtest über deine Augen die Binde eines, der seinen Gott schauen wollte. Wohl! Du hast deinen Gott gesehn, Jokanaan, aber mich, mich, mich hast du nie gesehn. Hättest du mich gesehn, du hättest mich geliebt! ich dürste nach deiner Schönheit, ich hungre nach deinem Leib. Nicht Wein noch Aepfel können mein Verlangen stillen... Was soll ich jetzt tun, Jokanaan? Nicht die Fluten noch die grossen Wasser können dieses brünstige Begehren löschen... Oh! Warum sahst du mich nicht an? Hättest du mich angesehn, du hättest mich geliebt. Ich weiss es wohl, du hättest mich geliebt. Und das Geheimnis der Liebe ist grösser als das Geheimnis des Todes...

.....

Ah! Ich habe deinen Mund geküsst, Jokanaan. Ah, ich habe ihn geküsst, deinen Mund, es war ein bitterer Geschmack auf deinen Lippen. Hat es nach Blut geschmeckt? Nein! Doch es schmeckte vielleicht nach Liebe... Sie sagen, dass die Liebe bitter schmecke... Allein, Was tut's? Was tut's? Ich habe deinen Mund geküsst, Jokanaan, Ich habe ihn geküsst. deinen Mund.

Salomé

«Ah! Não querias deixar que te beijasse a boca, Jokanaan!»

Salomé
Ah! Não querias deixar que te beijasse a boca, Jokanaan? Pois vou agora beijá-la. Hei-de mordê-la com os meus dentes, como se gosta de morder um fruto maduro. Sim, vou beijá-la agora, a tua boca, Jokanaan. Eu disse-o. Eu não o disse? Sim, eu disse-o. Ah! Ah! Vou beijá-la agora... Mas porque não olhas para mim, Jokanaan? Os teus olhos, tão aterradores, tão cheios de fúria e desprezo, estão agora fechados. Porque estão eles fechados? Abre os olhos, vamos, levanta-me as pálpebras, Jokanaan! Porque não olhas para mim? Terás tu medo de mim Jokanaan, para não me quereres olhar? E a tua língua, já não diz nada, Jokanaan, essa víbora escarlate que cuspia a sua baba! É estranho, não é? Como é que essa víbora vermelha já não mexe? Dissestes palavras más contra mim, contra mim, Salomé, filha de Herodíade, princesa da Judeia. Pois bem! Eu ainda estou viva, mas tu estás morto e a tua cabeça, a tua cabeça pertence-me! Posso fazer dela o que quiser. Posso atirá-la aos cães e às aves do ar. O que os cães deixarem de lado, as aves hão-de consumir... Ah! Ah! Jokanaan, Jokanaan, tu eras belo. O teu corpo era uma coluna de marfim com pés de prata. Era um jardim cheio de pombas com brilho de lírios prateados. Nada no Mundo era tão branco como o teu corpo. Nada no Mundo era tão negro como os teus cabelos. Em todo o Mundo não havia nada tão vermelho como a tua boca. A tua voz era como um turíbulo e, quando te olhava, ouvia uma música cheia de mistério...
(absorta na contemplação da cabeça de Jokanaan)
Ah! Porque não olhaste para mim, Jokanaan? Cobriste os olhos com a venda de quem deseja ver o seu Deus. Pois bem! Tu viste o teu Deus, Jokanaan, mas a mim, a mim, nunca me viste. Se me tivesses visto, ter-me-ias amado! Tenho sede da tua beleza. Tenho fome do teu corpo. Nem vinho nem maçãs me podem acalmar o desejo... Que hei-de fazer agora, Jokanaan? Nem dilúvios nem trombas de água podem apagar este desejo ardente... Oh! Porque não olhaste para mim? Se me tivesses visto, ter-me-ias amado. Ter-me-ias amado, bem sei. É o mistério do amor é maior do que o mistério da morte...

.....

Ah! Beijei a tua boca, Jokanaan. Ah, beijei-a, a tua boca: havia um gosto amargo nos teus lábios. Seria o sabor do sangue? Não! Então talvez seiba a amor... Dizem que o amor tem um sabor amargo... Agora, que importa? Que importa? Beijei a tua boca, Jokanaan. Beijei-a... a tua boca.

Boris Godunof (Mussorgski)

libreto: Modest Mussorgski

Cena da coroação

Prólogo. Cena II

Chuiski
De zdrovstvuiet tsar Boris Fiodorovitch!

Povo
Jyvi i zdrovstvui, tsar nach batiuchko

Chuiski
Slavtie!

Povo
Uj kak ne niebie solntsu krasnomu, slava! Slava! Uj i kak na Rusi tsariu Borisu, slava! Slava!
Jyvi zdrovstvui tsar nach batiuchka!
Raduisia, liud! Raduisia, viesielisia, liud!
Pravoslavny liud! Vielitchai tsariia Borisa i slav!

Boiardos
De zdrovstvuiet tsar Boris Fiodorovitch

Povo
De zdrovstvuiet! Uj kak ne Rusi tsariu Borisu slava!
Slava! slava! slava tsariu, slava! slava! slava!

Boris Godunof

Cena da coroação

Prólogo. Cena II

Chuiski *(aparecendo à porta da catedral)*
Viva o Czar Boris Feodorovitch!

Povo
Longa vida e saúde ao Czar nosso pai!

Chuiski *(entrando na catedral)*
Dai glória!

Povo
Glória ao Sol que brilha no céu! Glória! Glória a Boris, Czar de todas as Russias! Glória! *(O cortejo sai da catedral. Os oficiais da justiça alinham a multidão numa fila de honra).* Longa vida ao Czar nosso Pai! *As trombetas estão de frente para o público, diante do povo.)* Regozijai-vos! Regozijai-vos, divertí-vos! Boris cristãos, celebremos, celebremos o Czar Boris!

Boiardos *(do átrio, se dirigindo à multidão)*
Viva o Czar Boris Feodorovitch!

Povo *(enquanto o clero da Duma e os boiardos continuam a sua procissão e formam em semicírculo a partir do átrio da Catedral dos Santos Arcanjos)* Viva! Glória a Boris, Czar de todas as Russias! *(Boris aparece no átrio. Atrás dele, Chuiski faz sinal à multidão para que suspenda os gritos de «glória» e se coloca junto a Varlaam, um pouco atrás do czar. O cortejo se detem.)* Glória! Glória ao Czar, glória! Glória!

Boris
Skotbit duchu! Kakoi-to strakh nievoiny zloviechtchim priedtchuvstvien skoval mnie serdtse. O, praviednik, o moi otiets dierjavny! Vozri s niebies na slozy viernykh siug i nizpochli ty mnie svliachtchennoie na vlast blagoslavlienie, da budu blag i praviedien kak ty da v slavie pqavlu svoi narod... Tiepier pokloninsia potchiiuchtchim vlastiieikan Rusi a tam szyvat narod na pir, vsiekh, ot boiar da nichtcheva slieptsa. Vsiem volny vkhod! Vsie gosti dorogule.

Povo
Slava! Slava! Slava! Jyvi i zdrovstvui, tsar nach batiuchka! Mnogaia lieta tsariu Borisu. Uj kak na niebie solnychku slava, slava! U kak na Rusi tsariu Borisu slava, slava i mnogaia lieta! Slava! Slava! Slava!

Monólogo de Pimen

PRIMEIRO ATO
Cena I

Pimen
Iechtchio odno posliedniee skazanie i lietopis okontchena moia, okontchen trud, zaviechtchany ot Boga mnie griechnomu.
Nie darom mnogikh liet svideteliem Gospod mienia postavil.
Kogda-nibud monakh trudoliubivy naidiot moi trud usierdny.
Siezmiarny: zasviettit on, kak ia svoiu lampadu i, pyl viekov ot kharti otriakhnuv, pravdivyie skazanie pieriepichet, da viedaiut potomki pravoslavnykh zieml rodnoi minuvchuiu sudbu. Na strarosti ia syznova jyvu, minuvcheie prokhodit priedo mnoiu, volnuiasia kak more-okian. Davno I ono nieslos sobyti polno!
Tiepier ono spokoino i biezmolvno... Odnako blizok dien... Lampada dogarael... iechtio echtchio odno posliedniee skazanie...

Monólogo de Pimen

PRIMEIRO ATO
Cena I

Pimen
Uma só frase, a última, e a minha crónica estará terminada: a tarefa que Deus me confiou, pobre pecador, realizei-a.
(Escreve; depois de alguns instantes detem-se.) Não foi em vão que o senhor me fez testemunho de tantas coisas. Um dia, mais tarde, um monge estudioso descobrirá o meu trabalho, esforçado, anónimo; acenderá como eu, a sua lâmpada e, sacudindo destas folhas o pó dos séculos, copiará os meus relatos verídicos, para que os filhos e netos do bom povo ortodoxo conheçam a crónica dos séculos passados. *(Pensativo.)* Velho como sou, perante mim desfilam os dias de antanho, agitados como oceano ilimitado... Há tanto tempo que ouço tumultuar o desenrolar da História! No presente, só reinam a paz e o silêncio... Mas eis que o dia nasce... Vai-se-me apagar a lâmpada... *(Escreve.)* Uma só, uma última frase... *(Continua escrevendo.)*

Canção de Varlaam

PRIMEIRO ATO
Cena II

Varlaam
Kak vo gorodie bylo vo Kazani.
Grozni tsar pirovał da viesiélilsia.
Ón tatariei bil niechtchadno,
Tchtob im bylo nie powadno vdol po Rusi guliat.
On podkhodom podkhodil da pod Kazan gorodok,
On podkopy podkopal, da pod Kazanku reku.
Kak tatarie to po gorodu pokhajivaiut,
Na tsaria Ivana to pogliadyvaiut.
Zli Tatarovie.
Grozny tsar-ot zakrutchinilsia
On poviesil golovuchku na gravoie pietchu.
Uj kak otal tsar puchkarei szyvat,
Puchkarei, vsie zajggalchtchikov.
Zadymiiisia svietchka vosku iarova,
Podkhodil molodoi puchkar-ot k borzhetchike,
A i s porokhom to bolchka zakrujyiosia.
Oi, go podkopam pokaflasia.
Da i khlopnula.
Zavopili, zagalcheli zli Tatarovie.
Blaghim matom zalivaliisia.
Polieglo tataroviei tma tmuchtchaia,
Polieglo ikh sorok tysiatchei i tri tysiatchi.
Tak vo gorodie bylo vo Kazani!... E!

Canção de Varlaam

PRIMEIRO ATO
Cena II

Varlaam
Aconteceu na cidade de Kazan:
o Czar Terrível festejava,
combatendo os Tártaros sem piedade,
para que esquecessem o caminho da Rússia.
Em grande segredo, se aproximando de Kazan as escondidas,
os sapadores cavavam ao longo do rio Kazan.
os Tártaros malvados se passeavam na cidade,
e observavam o Czar Ivan, os malvados
dos Tártaros.
(Bebe.)
Então, o Czar Terrível se afligiu
e a cabeça em profundos pensamentos inclinava.
Mas depois o Czar mandou chamar artilheiros e tocheiros,
e as chamas das tochas na noite se elevaram!
Direito aos barris foi um jovem artilheiro,
e os empurrou à sua frente, sem hesitar,
lançando-os bem depresse pela ribanceira;
os barris rolaram até à vala e rebentaram.
Ai! Os Tártaros malvados berravam, esganiçavam
e vociferavam ao céu,
a morte os levando aos milhares.
Morreu na cidade uma multidão de Tártaros,
quarenta mil de uma vez e logo mais três mil!
E assim foi, boa gente, o combate de Kazan... Eh!

Monólogo de Boris

SEGUNDO ATO

Boris
Dostig ia vychei vlasti. Chestoi uj god ia tsarstvuiu spokoino. No chtchastia niet moiei izmutchenoi dushe. Nepreino mnie kudesniki suliat dni dolgiie, vlasti biezmiatiejno, ni jyzn ni vlast ni slavy obolchtchenia ni kliki tolpy menia nie viesielat. V siemie svoiei ia mnil naiti otrada, gotovil dotcheri viesioly brakhny pir, moiei tsarievnie, golubke tchistoi.
Kak buria smiert unosit jenikha... Tiajka diesvitsa groznovo sudyi, ujasien prigovor duche pristupnoi... Okriest lich tma i mrak nieprogliadny! Khotia mieiknul by lutch otrady!
I skorbiu siertse polno, toskuiet, tomitsia dukh ustaly. Kakoi to triepiet tainy... Vsio jdioch tchevo to. Molitvoi tiopioi ugodnikam bojim ia mnil zaglushit duchy stradania... V vieltchii i bleske vlasti biezgranitchonoi Rusi vladyka, u nikh ia slioz proslł mnie v utiesheniie. A tam donos: boiar kremoly, kozni Litvy i tainyie podkopy, glad i mor, i trus i razorienie... Slovno diki zvier, nychtchet liud zatchumiiony, golodnaia, biednaia storiiet Rus... I v

Monólogo de Boris

SEGUNDO ATO

Boris *(do átrio, atrás dele estão seus filhos, Feodor e Xénia)*
A minha alma está triste! Um negro pressentimento me invade o coração triste e angustiado. Ó santo antepassado, ó meu real Pai! Dos altos céus contempla-me, vê as minhas lágrimas, e faz descer a tua santa bênção sobre mim e sobre o meu reino. *(Com humildade.)* Faz que, como tu, eu seja bom e justo e governe o meu povo com glória... *(Inclina piedosamente a cabeça, depois a volta, levantar, imperiosamente.)* Inclineno-nos primeiro, diante dos soberanos defuntos da Rússia! *(Majestosamente.)* Depois convidarei todo o povo para uma alegre festa. Todos, desde o boiardo ao último mendigo, ao cego, todos estão convidados, todos serão nossos hóspedes. *(Boris desce do átrio, acompanhado por Chuiski e Varotinski e seguido pelos boiardos e pelos guardas; a procissão prossegue até à Catedral dos Santos Arcanjos.)*

Povo
Glória! Glória! Glória! Saúde e longa vida ao Czar, nosso Pai! Longo reinado ao Czar Boris! *(O povo trata de forçar a entrada até ao interior da Catedral dos Santos Arcanjos; os oficiais da justiça o chamam à ordem.)* Glória ao Sol que brilha no céu, glória, glória! Na Rússia, glória ao Czar Boris, glória e longos anos! Glória! Glória! *(Desordem: luta entre o povo e os oficiais da justiça. Boris sai da catedral e se dirige para o palácio sob repetidos gritos de «Glória!» «Glória!»)*

liutom gorie, nisposlanom Bogom, za tiajki moi grekh v ispytanie, vinoi vsiekh zol miena narieliaiut, klianut na plochtiadiekh imia Borisa! I daje son biejit i v sumrake notchi dlia okrovavliennoie vstaiot... Otchi pytaiut stisnuv rutchonki, molit pochtchady!... I niebylo pochtchady Strachnaia rana zilaiet, stychitsia krik ievo priedsmiertny... O, Gospodi, Boje moi!

Cena das alucinações

SEGUNDO ATO

Boris

Uj tajelo! dai dukh pierievied'u... ia tchustvovat, vsiu krov mnie kinulas v litso... i tiajko opuskalas. O, siviest liutaos, kak tiajko ty karaiecht!... leješ v tiebie platno iedinoie... iedinoie slutchaino zavielosia, ducha agonii, naliotsia serdtse iadom, tak tiajko, tiajko staniet, tchto moiotsm stutchit v uchakh ukorom i proklatiem... i duchit tchto-to duchit... i golova kruitsia... v glazakh... dlia okrovavliensoie! Von... von tam... tchto eto? tam v ugiu... kolychetsia, rastiot... blizitsia... drojit i stoniet... tchur tchur! Nie ia. Volia narodа... tchur, dinia!... Gospodi! Ty nie khotchech smierti griechnika, pomlui duchu priestupnovo tsaria Borisa!

Polonesa

TERCEIRO ATO
Cena II

Marina

Vachi strasti ia nie viertu, panie, vachi kliatvy, uvierienia, vsio naprasno!... I nie mojetse vy panie...

Coro dos convidados

(Tenores) I moskovsko tsarstvo my polonin jyvo!
(Baixos) I Moskalei pliennykh priviedom k vam, pani.
(Tenores) A voiska Borisa razobiom naviemo.
(Contraltos) Nu, tak tchto je, panie, tchto je miedlit, pany...
(Contraltos e sopranos) Na Moskvu skoriei idtie, i Borisa v plien bieritie...
(Homens) Dlia rietchi pospolitoi nujno nazorit gniezdo moskalei!...
(Mulheres) Marina nie sumieiet: krasiva, no sukha nachieiasa, zla...

Marina

Viva, viva, panovie!

Coro dos convidados

(Todos) Da zdravstvuiet Marina!
(Baixos) Piom bokal za zdravie Mnichkov!
(Tenores) Vienguerskim tchestvovat Marinu!
(Homens) Vo slavu tsarskovo vientsa Mariny!
(Todos) Vivat! Vivat!

Dueto da fonte

TERCEIRO ATO
Cena II

Marina

O, Tsarievitch, umolkni, o nie kliani miensa za nietchi zlyie moi. Nie ukorom, nie nasmiechkoi, no tchistoi liuboviu zvutchat oni, jajdoi slavy tvoiei, jajdoi vieltchia zvutchat v tichi notchnoi, moi miły. O, moi kokhany, nie iznienit tiebie tvoia Marina! Zabud, zabud o niei, zabud o liubvi svoiei skoriei, skoriei na ottchi priestoi.

Falso Dmitri

Marina! Adskuiu muku duchy moiei nie nastraivai liubo viu prityvmoi!

Marina

Liubliu tiebia, moi kokhany, moi povielitiel!

Falso Dmitri

O, povtori, povtori Marina! O, nie dai ostyt naslajdeniu, dai duche otradu, moia tcharovnitsa, jyzn moia!

Marina

Tsar moi.

Falso Dmitri

Vstan, tsaritsa moia sienagliadnaia!

Marina

O, kak serdtse moio ojyvil ty, povielitiel moi!

Falso Dmitri

Vstan! ob nieni jelannovo.

Lamento do Inocente

QUARTO ATO
Cena I

Inocente

Lietiet, letiet, sliozy gorkie, platch, platch ducha pravoslavnaia. Skoro vrag pridiot i nastaniet tma, tiemien tiomnaia, nieprogliadnaia. Gorie, gorie, Rusi, platch, platch ruski liud, golodny liud!

pecados de todos nós, me acusam, a mim só, de ser responsável por todos estes males. Maldizem na praça pública o nome de Boris! e me foge o sono, e no coração da noite se ergue o menino ensanguentado... Olhos ardentes, as pequenas mãos juntas, me pede clemência!... *(Surdamente.)* Mas eu não tive com ele clemência... A sua ferida ali está, horrível, aberta, e esse grito de agonia!... *(Salta do assento; depois se volta a sentar.)* Ó Senhor! Ó Deus meu!

Cena das alucinações

SEGUNDO ATO

Boris

Ai, sufoco! Falta-me o ar... O sangue me aflui, em ondas, ao rosto... e logo reflui. Oh, consciência feroz, o teu castigo é terrível!... *(Surdamente.)* Se alguma vez, um dia... só por um instante te macula a mais pequena nódoa, a alma arde, como se pestilenta fosse, se esche o coração de veneno, se carrega às costas uma cruz, *(surdamente)* martelos percutem aos ouvidos a censura e a maldição... e aquilo a afogar-nos... e a cabeça à roda... diante dos olhos... o menino ensanguentado! *(Trêmulo.)* Ai!... ali em baixo, no canto... Que é? *(Olo badaladas soam no relógio, cujas figuras aparecem levemente iluminadas pela luz da lua.)* Aquilo estremece... sobe... cresce, aproxima-se... treme, geme... *(falando.)* Para trás, Para trás! *(Como para afugentar um fantasma.)* Não fui eu! Não fui eu que te matei... *(falando.)* Para trás, menino!... Não fui eu! Foi o povo, foi todo o povo!... *(Cheio de horror, cobre a cara com as mãos e ajoelha, sem forças, junto ao seu trono.)* Senhor! Tu não queres a morte do pecador! Dá o teu perdão à alma criminosa do Czar Boris!

Polonesa

TERCEIRO ATO
Cena II

Marina

Senhor, no vosso amor não creio; vossas juras e vossas promessas são vãs! senhor não podeis... *(voltam a passar no jardim.)*

Coro dos convidados

(Tenores) Em breve subjugaremos o reino de Moscou!
(Baixos) Senhoras, vamo vos trazer prisioneiros moscovitas.
(Tenores) As tropas de Boris derrotaremos, decerto!
(Contraltos) Então por que esperamos, senhoras, porque hesitam, senhores?
(Contraltos e Sopranos) Ide depressa a Moscou e prendei Boris...
(Passam no jardim. Voltam do jardim até ao terraço.)
(Homens) Unge aos nobres da Polónia destruir a covil dos moscovitas!...
(Mulheres) Marina não é feia; é bela, mas antipática, orgulhosa.

Marina *(voltando a entrar no palácio, vindo do terraço até aos convidados)* Vinho, vinho, senhores!

Coro dos Convidados

(Todos) Viva Marina! *(seguem-na.)*
(Baixos) Uma saúde aos Mnichek!
(Tenores) Em vinho da Hungria honremos Marina!
(Homens) Glória à realeza de Marina!
(Todos) Viva! Viva!

Dueto da fonte

TERCEIRO ATO
Cena II

Marina

O czarevitch, te suplico, oh, não me queiras mal por aquelas palavras ásperas que na noite pronunciei. Não encerram nem censura, nem troça, mas amor puro pela tua glória, pela tua grandeza, meu amigo. O meu amor, a tua Marina não te atraiçoará! Esquece-a, esquece-a, esquece o teu amor, preocupa-te só com a rápida subida ao trono.

Falso Dmitri

Marina! Não reacendas o tormento infernal da minha alma com o teu amor fingido!

Marina

Amo-te, meu amor, meu conquistador!

Falso Dmitri

Ah, repete-o, repete-o, Marina! Oh não deixes que se me apague da alma essa doce embriaguês, minha adorada, minha vida!

Marina

Meu czar. *(Se ajoelha)*

Falso Dmitri

Levanta-te, minha czaritsa, meu único amor!

Marina

Oh, como reavivas o meu coração, meu conquistador!

Falso Dmitri

Levanta-te! Vem aos braços do teu bem-amado!

Lamento do Inocente

QUARTO ATO
Cena I

Inocente *(se levantando)*

Derramai-vos, derramai-vos de meus olhos, lágrimas amargas, chorai, chorai, minha alma cristã. Virá em breve o inimigo, está a chegar já a noite escura, impenetrável. Desgraça, desgraça da Rússia! Chorai, chorai homens russos, homens estimados!

Relato de Pimen e morte de Boris

QUARTO ATO
Cena II

Pimen

Smirleny inok, v dielakh mirskikh nie mudry sudiia dierzaiet zdies podat svoi golos.

Boris

Raskazyvai, starik, vsio tchto znaiesch, bież utaiki.

Pimen

Odnajdy, v vietchernì tchas, prichol ko mnie pastukh uje niastiy starietz, i tainu mnie tchudiesnuiu viedal; iechtio niebiosiom, skazal on, ia oslep i s toi pory nie znal ni dnia ni notchi do staroisti. Naprasno ia lietchiliai i zielem i tainym nacheştaniem, naprasno ia iz kladiezei svistykh kropil vodoi tsellebnoi otchi... Naprasno! i tak ia k tmie svoiei prinyk, tchto aje sny moi mnie vidieniyki viechtchei uj nie laviiali, a snìlis tolko zvuki. Raz, v glubokom snie vdrug slychu: dietski golos zoviot mienia, tak vniatno zovìot: vstan dieduchka, vstan, idi ty v Ugliich grad, zaidi v sobor Preobrajenia, tam pomolis ty nad mojei mogulkoi, znai, dieduchka, ia Dimitri tsarievitch, Gospod prial mienia v lik anghelov svotkh i ia tiepier Rusi vielikì tchudotvoriets... Prosnulsia, podumal, vzial s soboiu vnuka i v dalni put popliolsia; i tolko tchto sklonilsia nad mogulkoi, tak khorocho vdrug stalo i sliozy polilis obilno, tikho polilis, i ia uvidiel i Boj sviet i vnuka i mogulku...

Boris

Ot! Ouchno! Ouchno! Svietu!
Tsarievitch skoriei okh, tiajko mnie! Skhimu!
Ostavtie nas, uidtie vsie! Prochtchai moi syn, umiriu, Seitchas ty tsarst v ovat natchnioch. Nie sprachtvai, lukim putiom ia tsarstvo priobriol; tiebie nie nujno znat. Ty tsarstovovat po pravu budiech, kak moi nasliednik, kak syn moi piervorodny. Syn moi dlia moio rodnoie! Vierveis tiebie dostaisia v tiajkuiu godinu. Silion zlo samozvaniets! On imieniem ujasnym opoltchon vokrug tiebia boiar kramoli, izmiena voiska... Glad i mor... Stuchai Feodor: Nie vvierlaisia navietam boiar kramolnykh; zorko sliedi za ikh snocheniami tainymi s Litvoiu; izmienu karai biez pochtchady, biez miłosti karai; strogo vnikai v sud narodny, sud nieliitseniemy. Stoi na straje bortsom za vieru pravuiu, svisto tchti svietykh ugodnikov Bojikh. Sobliudi ty tchistotu svoiu. Fiódor, v niei mochtch tvoia i sila, i rzsuna kriepost i spasienia. Siestru svoiu tsarievnu, bieriegui, moi syn; ty iei odin khranitiel ostaiochsia nachei Xenii, golubkie tchistoi. Gospodi! Gospodi! Vozri, moliu, na sliozy griechnovo ottsa! Nie za siebia moliu, nie za siebia: moi Boje! S gornìei, niepristupnoi vysoty prolìei ty blagodatny oviet na tchad moikh nievinnykh... krotkikh, tchistykh. Sily niebiesnyie! Straży trona priedvietchnovo! Krylami svietlymi vy okhranite moio ditia rodnoie ot bied i zol, ot iskuchenì! Zvon!... Pogriebalny zvon!

Coro

Platchte, platchte, liudie, niest bo jizni v nion, i nieny usta ievo. I nie dast otvieta, platchte, altiiut!

Boris

Nadgrobny volpì, skhima... Sviataia skhima... V monakhi tsar idiot.

Feodor

Gosudar uspokoisia! Gospod pomojet...

Boris

Niet, niet, syn moi, tchas moi probil...

Coro

Vziu mladientsa umiraiuchtcha, i rydaiu platchu. Matiotsia, triepiachtchet on i k pomochtchi vzyvaiet, i niet iemu spasienia.

Boris

Boje! tiajko mnie! Uje griekha nie zamolit? O, zlaia smiert, kak mutchich ty jestoko! Provrienientie: ia Tsar iechtchio, ia tsar iechtchio... Boje! Smiert! Prosti mienia! Vot, vot, tsar vach... tsar... prostite... prostite...

Relato de Pimen e morte de Bo

QUARTO ATO
Cena II

Pimen

Humilde monje, não versado nos assuntos deste mundo, me atrevo a erguer minha voz...

Boris *(inquieto)*

Diz-me tudo, velho, revela o que sabes, sem nada esconderes

Pimen

O meu relato será simples e breve — narrativa verdadeira de um milagre da Providência Divina. Um dia, ao cair da tarde, u pastor, velho de idade venerável, me veio ver e me confiou se milagroso segredo. «Eras ainda menino», me disse, «perdi a vista e desde então até à velhice não distingui o dia da noite. Em vão recorri a ervas e encantamentos, em vão verti gota a gota nos meus olhos a água benfazeja dos poços sagrados... Em vão! E tanto me habituei às minhas trevas, que meus sonhos já não representavam coisas visíveis, sonhava apenas sons. Uma noite, mergulhado em sono profundo, ouvi de repente... uma voz infantil que me chamava... com grande clareza: *(Boris sobressalta-se, escuta com crescente inquietação e abandona-se à agitação)* «Levanta-te, avô, levanta-te e vai à cidade de Uglitch *(Boris levanta-se e seca a cara com um lenço.)* Entra na Catedral da Transfiguração e reza sobre o meu pequeno túmulo; sabe que sou o Czarevitch Dmitri. O Senhor me admitiu entre os seus anjos e faço grandes milagres na Rússia...» *(Boris deixa-se cair sobre o assento.)* Acordei, reflecti e, por fim, levei comigo o meu netinho e parti a passos lentos para a longa viagem. Logo que me curvei sobre o pequeno sepulcro, senti tão grande bem-estar *(Boris escuta, no auge da agitação)* que torrentes de lágrimas me brotaram dos olhos, e voltei a ver este mundo de Deus e o meu netinho e o túmulo.» *(Sai rapidamente.)*

Boris

(Dá um grito e leva a mão ao coração; os boiardos se precipitam para o ajudar.) Ah! Sufoco! Sufoco! Luz! *(Desmaia nos braços dos boiardos. Estes trocam comentários em voz baixa; alguns querem chamar um médico... Desordem geral. Boris volta a si.)* O Czarevitch, depressa! Ah, como sofro! Os monges! Os santos monges! *(Os boiardos se instalam no seu lugar. Chuiski vai buscar o Czarevitch, alguns boiardos vão em busca do Patriarca ao Convento do Milagre. Os outros — não mais de cinco — ficam junto de Boris. Feodor acode e se lança ao pedo de Boris.)* Deixai-nos sós, ide embora! Adeus, meu filho, estou a morrer. Começa agora o teu reinado. Não perguntes que meios usei para obter a coroa; não te dizem respeito. Tu reinarás de pleno direito, como meu herdeiro, como meu filho primogénito. Meu filho! Menino do meu coração! Recebes a coroa numa má altura. O infame usurpad é forte e bem armado! Em teu redor ensaniam a revolta dos boiardos, a traição dos exércitos... Fome e peste... *(Levando a mão ao coração)* Escuta, Feodor: não acredites nos boiardos conspiradores; vigia atentamente as suas relações secretas com a Lituânia; castiga a traição sem piedade, sem misericórdia! Penetra na justiça popular, justiça sem hipocris torna-te defensor da verdadeira fé e dos santos Apostolos. *(Com ardor.)* Conserva tua pureza, Feodor! Nela estão o teu vigor, a força da tua razão e a tua saúde. *(Levando a mão ao coração.)* Protege tua irmã, meu filho; agora é o único defensor da nossa Xénia, pombe purissima. *(Com uma piedade exaltada, mas com voz cada vez mais débil.)* Senhor! Senhor! Contempla, Te peço, a lágrimas de um pecador, de um pai! Não é para mim que peç não é para mim, meu Deus!... *(Pondo a mão sobre a cabeça de Feodor.)* Do alto do Céu inacessível, derra a Tua luz benfazeja sobre os meus filhos inocentes... doces puros. Poderes celestes! Guardai do trono eterno!... *(abraçando o filho, como para o defender.)* Estendei as vossas asas sobre o meu querido menino, defendei-o da adversidade, da desgraça, da tentação!... *(Nos bastidores, tangidos fúnebres e ruído de sinos. Estreita o filho contra o peito. Escuta. Depois fala.)* Os sinos!... Os sinos fúnebres!

Coro *(nos bastidores)*

Chorai, chorai, homens, pois a vida o deixou, e os seus lábi estão mudos e não vos responderão. Chorai! Aleluia!

Boris

A oração fúnebre! Os monges... Santos monges... O Czar vai deixar este mundo...

Feodor *(através das lágrimas.)*

Acalma-te, meu soberano! O Senhor vem em teu auxílio.

Boris

Não, não, meu filho, a minha hora soou...

Coro *(aproximando-se)*

Vejo o menino que morreu! Choro e me lamento! Se agita e arqueja, pede ajuda e não tem salvação.
(Os boiardos e os cantores entram em cena. Se detêm na última nota.)

Boris

Meu Deus! Como sofro! As minhas preces não poderão apag a minha culpa? Ó morte ruim! Como são cruéis as tuas angústias! Esperai: ainda sou o Czar, ainda sou o Czar... *(Leva a mão ao coração e volta a cair no assento. Com voz surda.)* Meu Deus! A morte! *(Co voz cada vez mais débil)* Perdoai-me! *(Aos boiardos, indicando seu filho)* Eis aqui, eis aqui o vosso Czar... Czar... perdoai... *(sussurrando)* perdoai... *(Perde o conhecimento e morre. Silêncio absoluto. Os boiardos ficam mudos de assombro, com as cabeças baixas, as mãos cruzadas, enquanto Boris diz as últimas palavras; permanecem como petrificados. O pano começa a cair lentamente.)*

Boiardos
Uspnie!

WOZZECK (Alban Berg)
libreto: Georg Büchner

DRITTER AKT
Erste Szene

Marias Stube. Es ist Nacht. Kerzenlicht. Maria sitzt am Tisch und blättert in der Bibel. Das Kind ist in der Nähe. Sie liest in der Bibel.

Maria
«Und ist kein Betrug in seinem Munde erfunden worden»... Herr Gott, Herr Gott! Sieh mich nicht an! *(blättert weiter)* «Aber die Pharisäer brachten ein Weib zu ihm, so im Ehebruch lebte». «Jesus aber sprach: So verdamme ich dich auch nicht; geh hin, und sündige hinfort nicht mehr». Herr Gott! *(Sie schlägt die Hände vors Gesicht. Das Kind drängt sich an Maria.)* Der Bub gibt mir einen Stich in's Herz. Fort!
Das brüst' sich in der Sonne! Nein komm, komm her! *(Sie zieht das Kind an sich.)* Komm zu mir! «Es war einmal ein armes Kind und hatt'keinen Vater und keine Mutter. War Alles tot und war Niemand auf der Welt, und es hat gehungert und geweint Tag und Nacht. Und weil es Niemand mehr hatt' auf der Welt...» Der Franz ist nit kommen, gestern nit, heut' nit... *(Sie blättert hastig in der Bibel.)* Wie steht es geschrieben von der Magdalena? *(Sie liest.)* «Und kniete hin zu seinen Füssen und weinte und küsste seine Füsse und netzte sie mit Tränen und salbte sie mit Salben...» *(Sie schlägt sich auf die Brust.)* Heiland! Ich möchte Dir die Füsse salben! Heiland. Du hast Dich ihrer erbarmt, erbarme Dich auch meiner!...

Zweite Szene

Waldweg am Teich. Es dunkelt. Sie kommt mit Wozzeck von rechts.

Maria
Dort links geht's in die Stadt. 's ist noch weit. Komm schneller.

Wozzeck
Du sollst dableiben, Maria. Komm, setz Dich.

Maria
Aber ich muss fort.

Wozzeck
Komm! *(Sie setzen sich.)* Bist weitgegangen, Maria. Sollst Dir die Füsse nicht mehr wund laufen. 's still hier! Und so dunkel. Weist noch, Maria, wie lang es jetzt ist, dass wir uns kennen?

Maria
Zu Pfingsten drei Jahre.

Wozzeck
Und was meinst, wie lang es noch dauern wird?

Maria *(Sie springt auf.)*
Ich muss fort.

Wozzeck
Fürchst Dich, Maria? Und bist doch fromm? Und gut! Und treu! *(Er zieht sie wieder auf den Sitz. Er neigt sich wieder, ernst, zu Maria.)* Was Du für süsse Lippen hast, Maria! *(Er küsst sie.)* Den Himmel gäb'ich drum und die Seligkeit, wenn ich Dich noch oft so küssen dürft! Aber ich darf nicht! Was zitterst?

Maria
Der Nachtau fällt.

Wozzeck
Wer kalt ist, den friert nicht mehr! Dich wird beim Morgentau nicht frieren.

Maria
Was sagst Du da?

Wozzeck
Nix.

Maria
Wie der Mond rot aufgeht!

Wozzeck
Wie ein blutig Eisen! *(Er zieht ein Messer.)*

Maria
Was zitterst? *(Sie springt auf.)* Was willst!

Wozzeck
Ich nicht, Maria! Und kein Andrer auch nicht! *(Er packt sie an und stösst ihr das Messer in den Hals.)*

Maria
Hilfe! *(Sie sinkt nieder. Er beugt sich über sie. Sie stirbt.)*

Wozzeck
Tot! *(Er richtet sich scheu auf und stürzt geräuschlos davon.)*

Dritte Szene

Eine Schenke. Nacht, schwaches Licht. Dirnen, Burschen und Margret tanzen eine wilde «Schnellpolka». Wozzeck sitzt an einem der Tische.

Wozzeck
Tanzt Alle; tanzt nur zu, springt, schwitzt und stinkt, es holt Euch doch noch einmal der Teufel! *(Er stürzt ein Glas Wein hinunter.)*
Es ritten drei Ritter wohl an den Rhein,
Bei einer Frau Wirtin da kehrten sie ein.
Mein Wein ist gut, mein Bier ist klar,
mein Töchterlein liegt auf der... Verdammt! *(Er springt auf.)*
Komm, Margret! *(Er tanzt mit Margret ein Paar Sprünge. Er bleibt plötzlich stehend.)* Komm, setz Dich her, Margret! *(Er führt sie an seinen Tisch und zieht sie auf seinen Schoss nieder.)* Margret, Du bist so heiss... *(Er drückt sie an sich. Er lässt sie los.)* Wart' nur, wirst auch kalt werden! Kannst nicht singen?

Boiardos *(murmurando)*
Descanse em paz!?

WOZZECK (seleção)

TERCEIRO ATO
Cena I

Quarto de Maria. É noite. Luz de velas. Maria está sentada à mesa e folheia a Bíblia. O menino está ao lado. Ela lê a Bíblia.

Maria
«E na sua boca não se encontrou engano»... Senhor Deus, Senhor Deus! Não olhes para mim! *(Folheia mais.)* «Mas os fariseus trouxeram-lhe uma mulher que vivia em adultério». «Jesus, porém, disse: Também eu não te condeno; vai e não tornes a pecar». Senhor Deus! *(Esconde a cara nas mãos. O menino chega-se a Maria.)* O menino fere-me o coração. Vai-te embora! Anda-me isto para aí a pavonear-se ao Sol! Não, vem, vem cá! *(Abraça o menino.)* Vem a mim! «Era uma vez um pobre menino que não tinha pai nem mãe. Tinham todos morrido e não havia ninguém no Mundo, e ele tinha fome e chorava dia e noite. E como não tinha ninguém no Mundo...» O Franz não veio. Ontem, não; hoje não... *(Folheia apressadamente a Bíblia.)* Como é que está escrito sobre Madalena? *(Lê.)* «E ajoelhou a Seus pés, chorando, e beijou-Lhe os pés e molhou-os com lágrimas e perfumou-os com bálsamos...» *(Bate com as mãos no peito.)* Ó Salvador! Eu queria perfumar-Te os pés! Ó Salvador, Tu que tiveste piedade dela, tem piedade de mim, também!...

Cena II

Caminho na floresta, junto do lago. Anoitece. Vem Maria com Wozzeck, da direita.

Maria
Ali, pela esquerda, vai-se para a cidade. Ainda é longe. Vem mais depressa.

Wozzeck
Fica aqui, Maria. Vá, senta-te.

Maria
Mas eu tenho de me ir embora.

Wozzeck
Vem! *(Sentam-se.)* Andaste muito, Maria. Não deves esfolar mais os pés a andar. Está sereno, aqui. É tão escuro. Ainda recordas, Maria, há quanto tempo nos conhecemos?

Maria
Faz três anos no Pentecostes.

Wozzeck
E quanto tempo achas que ainda vai durar?

Maria *(Levanta-se de um salto.)*
Tenho de ir embora.

Wozzeck
Tens medo, Maria? Mas és piedosa? E boa! E fiel! *(Puxa-a novamente para o assento. Inclina-se mais uma vez, sério, para Maria.)* Como são doces os teus lábios, Maria! *(Beija-a.)* Dava o Céu e a felicidade para te poder ainda beijar muitas vezes assim! Mas não posso! Porque tremes?

Maria
O orvalho da noite está caindo.

Wozzeck
Quem está com frio, não vai ter mais frio! Já não vais ter frio com o orvalho da noite.

Maria
Que estás dizendo?

Wozzeck
Nada.

Maria
Olha a Lua a nascer, tão vermelha!

Wozzeck
Como uma faca ensanguentada! *(Empunha uma faca.)*

Maria
Porque tremes? *(Levanta-se de um salto.)* Que é que tu queres?

Wozzeck
Eu nada, Maria! E mais nenhum outro, também! *(Agarra-a e enterra-lhe a faca no pescoço.)*

Maria
Socorro! *(Cai. Ele curva-se sobre ela. Maria morre.)*

Wozzeck
Morta! *(Endireita-se, receoso, e sai precipitadamente, sem ruído.)*

Cena III

Uma taberna. Noite, luz fraca. Prostitutas, rapazes e Margret dançam uma agitada polca rápida. Wozzeck está sentado a uma mesa.

Wozzeck
Dancem todos; vamos, dancem, saltem, suem e fedam, e o diabo que vos carregue a todos! *(Bebe de um trago um copo de vinho.)*
Iam junto ao Reno três cavaleiros em cavalgada
Junto de uma hospedeira pediram pousada.
— O meu vinho é bom, a minha cerveja é clara,
A minha filhinha está deitada na...
Raios! *(Levanta-se de um salto.)* Vem Margret!
(Dança com Margret um ou dois passos. De repente, pára.) Anda, senta-te aqui, Margret! *(Leva-a para a sua mesa e senta-a ao colo.)* Eras tão ardente, Margret! *(Aperta-a contra si, logo a larga.)* Mas, espera, também vais ficar fria! Sabes cantar?

Margret
In's Schwabenland, da mag ich nit,
Und lange Kleider trag' ich nit.
Denn lange Kleider, spitze Schuh,
die kommen keiner Dienstmagd zu.

Wozzeck
Nein! Keine Schuh, man kann auch blossfüssig in die Höll' geh'n! Ich möcht' heut nuten, nuten!

Margret
Aber was hast Du an der Hand?

Wozzeck
Ich? Ich?

Margret
Rot! Blut!

Wozzeck
Blut? Blut?
(Es stellen sich Leute um Margret und Wozzeck.)

Margret
Freilich, Blut!

Wozzeck
Ich glaub', ich hab' mich geschnitten, da, an der rechten Hand.

Margret
Wie kommt's denn zum Ellenbogen?

Wozzeck
Ich hab's dann abgewischt.

Die Burschen
Mit der rechten Hand am rechten Arm? Blut, Blut, Blut, Blut! Da stinkt's nach Menschenblut!

Wozzeck
Was wollt Ihr! Was geht's Euch an? Bin ich ein Mörder? Platz! oder es geht wer zum Teufel!

Margret
Puh! Puh! Da stinkt's nach Menschenblut! Freilich nach Menschenblut!

Die Dirnen
Freilich da stinkt's nach Menschenblut! Blut!

Vierte Szene

Waldweg am Teich. Mondnacht wie vorher. Wozzeck kommt schnell heraingewankt und bleibt suchend stehen.

Wozzeck
Das Messer? Wo ist das Messer? Ich hab's da gelassen. Näher, noch näher. Mir graut's. Da regt sich was. Still! Alles still und tot. Mörder! Mörder! Ha! Da ruft's. Nein, ich selbst! *(Er wankt suchend ein paar Schritte weiter und stösst auf die Leiche.)* Maria! Maria! Was hast Du für eine rote Schnur um den Hals? Hast Dir statt rote Halsband verdient... wie die Ohrringlein, mit Deiner Sünde! Was hängen Dir die schwarzen Haare so wild? Mörder! Mörder! Sie werden nach mir suchen. Das Messer verrät mich! *(Er sucht fieberhaft.)* Da, da ist's! *(am Teich.)* So! Da hinunter! *(Er wirft das Messer hinein.)* Es taucht ins dunkle Wasser wie ein Stein. *(Der Mond bricht blutrot hinter den Wolken hervor. Wozzeck blickt auf.)* Aber der Mond verrät mich. Der Mond ist blutig. Will denn die ganze Welt es ausplaudern? Das Messer, es liegt zu weit vorn. Sie finden's beim Baden oder wenn sie nach Muscheln tauchen. *(Er geht in den Teich hinein.)* Ich find's nicht. Aber ich muss mich waschen. Ich bin blutig. Da ein Fleck, und noch einer. Weh! Weh! Ich wasche mich mit Blut. Das Wasser ist Blut. Blut... *(Er ertrinkt. Der Doktor tritt auf. Der Hauptmann folgt dem Doktor.)*

Hauptmann
Halt!

Der Doktor *(Er bleibt stehen)*
Hören Sie? Dort!

Hauptmann
Jesus! Das war ein Ton. *(Er bleibt ebenfalls stehen.)*

Der Doktor *(auf den Teich zeigend)*
Ja, dort!

Hauptmann
Es ist das. Wasser im Teich. Das Wasser ruft. Es ist schon lange niemand ertrunken. Kommen Sie, Doktor! Es ist nicht gut zu hören. *(Er will den Doktor mit sich ziehen.)*

Der Doktor *(Er bleibt aber stehen und lauscht)*
Das stöhnt als stürbe ein Mensch. Da ertrinkt Jemand!

Hauptmann
Unheimlich! Der Mond rot, und die Nebel grau. Hören Sie? Jetzt wieder das Ächze.

Der Doktor
Stiller, jetzt ganz still.

Hauptmann
Kommen Sie! Kommen Sie schnell! *(Der Doktor folgt dem Hauptmann rasch.)*

Fünfte Szene

Strasse vor Marias Tür. Heller Morgen. Sonnenschein. Kinder spielen und lärmen. Marias Knabe ist auf einem Steckenpferd reitend.

Die Kinder
Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ringelreih'n! Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ri...
(Unterbrechen Gesang und Spiel, andere Kinder stürmen herein.)

Margret
Para a Suábia, aí, não quero eu ir,
Nem longos vestidos quero vestir.
Pois vestido comprido, sapato apertado,
A uma criada parece despropositado.

Wozzeck
Não! Sapatos não, também se pode ir descalço para o Inferno! Hoje só queria esgadanhar, esgadanhar alguém!

Margret
Mas que tens tu na mão?

Wozzeck
Eu? Eu?

Margret
Vermelho! Sangue!

Wozzeck
Sangue? Sangue?
(Aponha-se gente em volta de Margret e Wozzeck.)

Margret
Isso mesmo, sangue!

Wozzeck
Devo-me ter cortado, aqui, na mão direita.

Margret
Como é que foi parar até ao cotovelo?

Wozzeck
Limpei a mão nele.

Rapazes
A mão direita ao braço direito? Sangue! Sangue!
Sangue! Cheira a sangue humano!

Wozzeck
Que é que vocês querem? Que têm vocês com isso? Sou um assassino, por acaso? Deixem passar! Senão vai alguém para o diabo!

Margret
Fu! Fu! Cheira a sangue humano!
Mesmo a sangue humano!

As Prostitutas
Cheira mesmo a sangue humano! Sangue!

Cena IV

Caminho no bosque junto ao lago. Noite de luar como atrás. Wozzeck avança, cambaleante e pára, à procura.

Wozzeck
A faca! Onde está a faca? Deixei-a ali. Mais perto, mais perto ainda. Isto horroriza-me. Agita-se ali qualquer coisa. Silêncio! Tudo está silencioso e morto. Assassino! Assassino! Ah! Lá estão gritando. Não, sou eu mesmo! *(Avança mais dois passos vacilantes e esbarra com o cadáver.)* Maria! Maria! Que corda vermelha é essa que tens à roda do pescoço? Mereceste o colar vermelho... como os brinquinhos, pelos teus pecados! Porque te perdem os cabelos negros tão desalinhados? Assassino! Assassino! Não-de vir procurar-me. A faca vai denunciar-me! *(Procura febrilmente.)* Ali, ali está ela! *(A beira do lago.)* Pronto! Lá para o fundo! *(Atira a faca ao lago.)* Mergulha na água escura como uma pedra. *(A Lua surge, cor de sangue, detrás das nuvens. Wozzeck levanta os olhos.)* Mas a Lua vai denunciar-me. A Lua está ensanguentada. Irão, então, todas as pessoas apregoar isto? A faca, essa está perto de mais. Vão encontra-la ao tomarem banho ou quando mergulharem para apanhar conchas. *(Mete-se pelo lago dentro.)* Não a encontro. Mas tenho que me lavar. Estou cheio de sangue. Aqui uma mancha, e mais outra. Ah! Ah! Estou-me lavando com sangue! A água é sangue. Sangue... *(Afoga-se. Entra o médico. O capitão segue-o.)*

Capitão
Alto!

Médico *(Pára.)*
Está ouvindo? Ali!

Capitão
Jesus! Aquilo foi um ruído. *(Pára também.)*

Médico *(Apontando o lago.)*
Sim, ali!

Capitão
É a água do lago. A água chama. Há muito que ninguém se afoga. Venha doutor! Não é bom de se ouvir *(Quer arrastar consigo o médico.)*

Médico *(Continua parado à escuta.)*
Foi um gemido, como se alguém estivesse morrendo. Está alguém se afogando!

Capitão
Sinistro! A lua vermelha e as nuvens cinzentas. Está ouvindo? Outra vez um gemido.

Médico
Mais fraco, e depois silêncio total.

Capitão
Venha! Venha depressa! *(O médico vai depressa atrás do capitão.)*

Cena V

Rua diante da casa de Maria. Manhã clara. Luz do Sol. Crianças brincam e fazem barulho. O filho de Maria monta um cavalo de pau.

As Crianças
A roda, à roda, grinalda de rosas gira à roda!
A roda, à roda, grinalda de rosas, à ro...
(Interrompem o canto e a dança. Outras crianças entram precipitadamente.)

Erstes Kind
Du, Käthe! Die Maria...

Zweites Kind
Was ist?

Erstes Kind
Weiss't es nit? Sie sind schon Alle'n aus.

Drittes kind *(zu Marias Knabe)*
Du! Dein Mutter ist tot!

Marias Knabe *(immer reitend)*
Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!

Zweites Kind
Wo ist sie denn?

Erstes Kind
Drauss' liegt sie, am Weg, neben dem Teich.

Drittes Kind
Kommt anschaun! *(Alle Kinder laufen davon)*

Marias Knabe *(Er reitet)*
Hopp, Hopp! Hopp, Hopp! Hopp, Hopp! *(Er zögert einen Augenblick und reitet dann den anderen Kindern nach. Leere Bühne.)*

Primeira criança
Eh, Kátia! A Maria...

Segunda criança
Que foi?

Primeira criança
Não sabes? Seiram todos para lá.

Terceira criança *(Para o filho de Maria.)*
Ó tu! A tua mãe morreu!

O filho de Maria *(Continuando no cavalo de pau.)*
Hop, hop! Hop, hop! Hop, hop!

Segunda criança
Onde está ela, então?

Primeira criança
Está ali fora, deitada no caminho, junto ao lago.

Terceira criança
Venham ver! *(As crianças saem, correndo.)*

O Filho de Maria *(Galopa.)*
Hop, hop! Hop, hop! Hop, hop!
(Atrasa-se um pouco, e depois continua correndo no cavalo de pau atrás das outras crianças. Cena vazia.)

Erwartung (Schönberg)

libreto: Marie Pappenheim

Erste Szene

Frau
Hier hinein? Man sieht den Weg nicht. Wie silbern die Stämme schimmern, wie Birken! Oh unser Garten. Die Blumen für ihn sind sicher verwelkt. Die Nacht ist so warm. Ich fürchte mich was für schwere Luft heraus schlägt. Wie ein Sturm, der steht. So grauenvoll ruhig und leer. Aber hier ist's wenigstens hell, der Mond war früher so hell. Oh noch immer die Grille mit ihrem Liebeslied. Nicht sprechen es ist so süss bei dir... der Mond ist in der Dämmerung, feig bist du, willst ihn nicht suchen? So stirb doch hier. Wie drohend die Stille ist... der Mond ist voll Ensetzen. Sieht der hinein? Ich allein in den dumpfen Schatten. Ich will singen, dann hört er mich.

Zweite Szene

Frau
Ist das noch der Weg? Hier ist es eben. Was? lass los! Eingeklemmt? Nein, es ist was gekrochen. Und hier auch... wer rührt mich an? Fort. Nur weiter um Gottes willen. So, der Weg ist breit. Es war so still hinter den Mauern des Gartens. Keine Sensen mehr, kein Rufen und Gehn. Und die Stadt in hellem Nebel... so sehnsüchtig schaute ich hinüber. Und der Himmel so unermesslich tief über dem Weg, den du immer zu mir gehst, noch durchsichtiger und ferner, die Abendfarben. Aber du bist nicht gekommen. Wer weint da? Ist hier jemand? Ist hier jemand? Nichts... aber das war doch. Jetzt rauscht es oben... es schlägt von Ast zu Ast. Es kommt auf mich zu. Nich hier!... Lass mich, Herrgott, hilf mir. Es war nichts, nur schnell, nur schnell. Oh, oh, was ist das? Ein Körper. Nein. Nur ein Stamm.

Dritte Szene

Frau
Da kommt ein Licht! Acht nur der Mond wie gut. Dort tanzt etwas Schwarzes... hundert Hände. Sei nicht dumm, es ist der Schatten. Oh! wie dein Schatten auf die weissen Wände fällt. Aber so bald musst du fort. Rufst du? Und bis zum Abend ist es so lang. Aber der Schatten kriecht doch! Gelbe, breite Augen. So vorquellend wie an Stielen... Wie es glotzt... Kein Tier, lieber Gott, kein Tier... ich habe solche Angst. Liebster, mein Liebster, hilf mir.

Vierte Szene

Frau
Er ist auch nicht da. Auf der ganzen, langen Strasse nichts Lebendiges... und kein Laut. Die weiten blassen Felder sind ohne Atem, wie erstorben, kein Halm rührt sich. Noch immer die Stadt. Und dieser fahle Mond... keine Wolke, nicht der Flügelschatten eines Nachtvogels am Himmel... diese grenzenlose Totenblässe... ich kann kaum weiter... und dort lässt man mich nicht ein... die fremde Frau wird mich fortjagen! Wenn er krank ist! Eine Bank... ich muss ausruhn. Aber so lang hab ich ihn nicht gesehn. Nein, das ist nicht der Schatten der Bank! Da ist jemand... er atmet nicht... feucht... hier fliesst etwas... es glänzt rot... Ach, meine Hände sind wundgerissen... Nein, es ist noch nass, es ist von dort. Ich kann nicht. Das ist ert Das Mondlicht... nein dort... da ist der schreckliche Kopf... das Gespenst... wenn es nur endlich verschwände... wie das im Wald... Ein Baumschatten, ein lächerlicher Zweig... Der Mond ist tückisch... weil er blutleer ist, matt er rotes Blut. Aber es wird gleich zerfliessen. Nicht hinsehn. Nicht drauf achten... Es zergeht sicher... wie das im Wald. Ich will fort... ich muss ihn finden. Es muss schon spät sein. Es ist nicht mehr da. Ich wusste. Es ist noch da. Herrgott im Himmel... Es ist lebendig. Es hat Haut, Augen, Haar... seine Augen... es hat seinen Mund. Du, du, bist du es... ich habe dich so lang gesucht im Wald und... Hörst du? Sprich doch... sieh mich an,. Herrgott, was ist... Hilfe! Um Gottes willen! nasch!... hört mich denn niemand?... er liegt da... Wach auf, wach doch auf... Nicht tot sein, mein Liebster. Nur nicht tot sein... ich liebe dich so. Unser Zimmer ist halbhell. Alles wartet... Die Blumen duften so stark...

À espera

Cena I

Mulher
Aí dentro? Não se vê o caminho. Os troncos brilham prateados, como bétulas! Oh, o nosso jardim. As flores para ele estão murchas, de certeza. A noite está tão quente! Tenho receio desta atmosfera pesada. Está como uma tempestade. Com uma calma e um vazio tão horrendos. Mas aqui ao menos está claro, a Lua estava há pouco tão brilhante. Oh, lá estão os grilos com o seu cantar de amor! É tão doce estar em silêncio ao teu lado... a Lua está se pondo, és um medrosa, não a queres ir buscar? Pronto, lá morre ela. Como o silêncio é ameaçador... a Lua está cheia de medo. Verá ela aí dentro? Eu, sozinha, nas sombras espessas Vou cantar, e ela há-de ouvir-me.

Cena II

Mulher
Será ainda este o caminho? Ora aqui está ele. Que é isto? Larguem-me! Estou me sentindo presa. Não, foi alguma coisa roçlejando. E aqui também... que foi que me tocou? Vai-te! Mais para trás, por amor de Deus. Pronto, o caminho é largo. Estava tudo tão quieto por trás do muro do jardim. Sem mais loices, sem vozearia e andanças. E a cidade em limpida neblina... tão saudosa eu a olhava. E o Céu de uma profundidade sem medida, sobre o caminho por onde vens encontrar-me, está mais transparente e longínquo com as cores do entardecer. Mas tu não vieste. Quem está aí chorando? Está aí alguém? Está aí alguém? Nada... mas era mesmo alguma coisa. Agora é um restolhar lá em cima... bate de ramo em ramo. Vem para cima de mim. Aqui não!... Deixa-me! Senhor Deus, ajuda-me. Não era nada, mas depressa, mas depressa. Oh, oh, que é isto? Um corpo. Não. É só um tronco.

Cena III

Mulher
Ali vem uma luz! Ah! É só a Lua, que bom! Está uma coisa preta, dançando... cem mãos. Não sejas tola, é a sombra. Oh! Como a tua sombra se projeta na parede. Mas tão depressa te vais embora. Estás chamando? E até à noite é tanto tempo. Mas a sombra, agora, rasteja! Olhos amarelos, enormes. Tão esvaziados como buracos... Como olham fixamente... Que não seja um animal, meu Deus, que não seja um animal... Tenho tanto medo. Amor, meu amor, ajuda-me.

Cena IV

Mulher
Ele também não está ali. Pela estrada fora, nem vivalma... e nenhum ruído. Os campos longínquos, desmaiados, estão sem respiração, como mortos, não mexe uma palha. Mas sempre a cidade. E esta Lua pálida... nem uma nuvem, nem sombra das asas de uma ave noturna no céu... esta palidez mortal, sem limites... já quase não posso ir mais adiante... e ali não me deixam entrar... a mulher estrangeira vai-me mandar dali embora. E se ele estiver doente! Um banco... preciso descansar. Mas já não o vejo há tanto tempo. Não, aquilo não é a sombra do banco! Aquilo é alguém... não respira... é úmido... alguma coisa daqui correndo... tem um brilho vermelho... ah, tenho as mãos feridas... Não, ainda está molhado, vem dali. Não posso. Lá está ele! O luar... Não, ai... é a cabeça horrível... O fantasma... se desaparecesse de uma vez... como aquilo na floresta... A sombra de uma árvore, um ramo ridículo... A Lua é traiçoeira... como não tem sangue, pinta sangue vermelho. Mas vai já dissolver-se. Não vou olhar para lá... Não lhe vou dar atenção... Desaparece com certeza... como aquilo na floresta. Vou-me embora... tenho que o encontrar. Já deve ser tarde. Aquilo já aqui não está. Eu bem sabia. Ainda está aqui. Meu Deus do Céu... está vivo. Tem pele, olhos, cabelo... os olhos dele... tem a boca dele. Tu, tu, és tu... procurei-te tanto tempo na floresta e... Ouves-me? Vamos, fala... olha para mim... Meu Deus o que... Socorro! Por amor de Deus! depressa!... ninguém me ouve?... está ali deitado... Acorda, vamos, acorda... Não estejas morto, meu amor. Ao menos não estejas morto... amo-te tanto! O nosso quarto está

Was soll ich tun...Was soll ich nur tun, dass er aufwacht?... Deine liebe Hand...so kalt? Wird sie nicht warm an meiner Brust?... Mein Herz ist so heiss vom Warten... die Nacht ist bald vorbei... du wolltest doch bei mir sein diese Nacht... Oh, es ist heller Tag... Bleibst du am Tage bei mir? Die Sonne glüht auf uns... deine Hände liegen auf mir, deine Küsse... mein bist du. Du! Sieh mich doch an, Liebster, ich liege neben dir... So sieh mich doch an... Ah, wie starr... wie fürchterlich deine Augen sind... Drei Tage warst du nicht bei mir... Aber heute so sicher der Abend war so voll Frieden. Ich schaute und wartete... Über die Gartenmauer dir entgegen so niedrig ist sie... Und dann winkten wir beide... Nein, nein, es ist nicht wahr... Wie konnst du tot sein? Überall lebtest du... Eben noch im Wald... deine Stimme so nah an meinem Ohr, immer, immer warst bu bei mir... dein Hauch auf meiner Wange... deine Hand auf meinem Haar... Nicht wahr... es ist nicht wahr? Dein Mund bog sich doch eben noch unter meinen Küssen... Dein Blut tropft noch jetzt mit leisem Schlag... Dein Blut ist noch lebendig... Oh, der breite rote Streif... Das Herz haben sie getroffen... Ich will es küssen mit dem letzten Atem... dich nie mehr loslassen... in deine Augen sehn. Alles Licht kam ja aus deinen Augen... mir schwindelte, wenn ich dich ansah... Nun küss ich mich an dir zu Tode... Aber so seltsam ist dein Auge... Wohin schaust du? Was suchst du denn? Steht dort jemand? Wie war das nur das letzte Mal? War das damals nicht auch in deinem Blick? Nein, nur so zerstreut... oder... und plötzlich bezwangst du dich... Und drei Tage warst du nicht bei mir... keine Zeit so oft hast du keine Zeit gehabt in diesen letzten Monaten... Nein, das ist doch nicht möglich... das ist doch... Ah, jetzt erinnere ich mich... der Seufzer im Halbschlaf... wie ein Name... Du hast mir die Frage von den Lippen geküsst... Aber warum versprach er mir heute zu kommen?... ich will das nicht... nein, ich will das nicht... Warum hat man dich getötet?... Hier vor dem Hause... hat dich jemand entdeckt?... Nein, nein, mein einzig Geliebter das nicht... Oh, der Mond schwankt. Ich kann nicht sehen... Schau mich doch an. Du siehst wieder dorthin? Wo ist sie denn die Hexe, die Dirne... die Frau mit den weissen Armen... Oh, du liebst sie ja die weissen Arme... wie du sie rot küsst... Oh, du... du, du Elender, du Lügner... du... Wie deine Augen mir ausweichen! Krümmst du dich vor Scham? Hast sie umarmt... Ja?... so zärtlich und gierig... und ich wartete. Wo ist sie hingeblieben als du im Blut lagst?... ich will an den weissen Armen herschleifen... so für mich ist kein Platz da... Oh! nicht einmal die Grade, mit dir sterben zu dürfen... Wie lieb, wie lieb ich dich gehabt hab'... Allen Dingen ferne lebte ich... allen fremd. Ich wusste nichts als dich... dieses ganze Jahr... seit du zum ersten Mal meine Hand nahmst. Oh, so warm nie früher liebte ich jemanden so... Dein Lächeln und dein Reden... ich hatte dich so lieb... Mein Lieber... mein einziger Liebling... hast du sie oft geküsst... während ich vor Sehnsucht verging... hast du sie sehr geliebt? Sag nicht: ja... Du lächelst schmerzlich... Vielleicht hast du auch geliebt, vielleicht rief dein Herz nach ihr... Was kannst du dafür? Oh! ich flüchte dir... aber dein Mitleid machte mich glücklich, ich glaubte, war im Glück... Liebster, Liebster, der Morgen kommt. Was soll ich allein hier tun? In diesem endlosen Leben... in diesem Traum ohne Grenzen und Farben... denn meine Grenze war der Ort, an dem du warst... und alle Farben der Welt brachen aus deinem Augen... Das Licht wird für alle kommen, aber ich allein in meiner Nacht?... Der Morgen trennt uns, immer der Morgen... So schwer küsst du zum Abschied... Wieder ein ewiger Tag des Wartens... oh du erwachst je nicht mehr... Tausend Menschen ziehn vorüber... ich erkenne dicht nicht. Alle leben, ihre Augen flammen... Wo bist du? Es ist dunkel... dein Kuss wie ein Flammenzeichen in meiner Nacht... meine Lippen brennen und leuchten... dir... entgegen... Oh, bist du da... Ich suchte...

meio às escuras... Tudo à espera... As flores devem cheirar... Que hei-de eu fazer... Mas que hei-de fazer, para que acorde?... A tua querida mão... tão fria? Não aquecerá no meu peito?... O meu coração está tão quente de esperar... Daqui a pouco a noit acaba... Tu querias estar comigo esta noite... oh, já é dia claro. tu ficas a meu lado, durante o dia? O Sol brilha sobre nós... as tuas mãos repousam sobre mim, os teus beijos... és meu. Tu! Olha para mim, querido, vê, eu deito-me ao teu lado... Olha só para mim... Ah, tão frios... tão aterradores que são os teus olhos... Três dias que não estiveste comigo... Mas, hoje, era tão certo a noite vir a ser cheia de paz. Eu olhava e esperava... Por cima do muro do jardim, tão baixo ele é, para ir ao teu encontro... E então ambos acenávamos... Não, não, não é verdade... Como podes estar morto? Vivias em todo o lado... Ab na floresta... a tua voz tão perto do meu ouvido, estavas sempr sempre a meu lado... O teu hálito na minha face... a tua mão no meus cabelos... não é verdade... não é verdade? A tua boca curvou-se sempre sob os meus beijos... o teu sangue ainda agora goteja em suave pulsação... O teu sangue ainda está vivo... Oh, que lanho tão aberto e vermelho... Acertaram no coração... Quero beijá-lo com o último alento... nunca mais deixar-te... ver os teus olhos. Se toda a luz vinha dos teus olhos... tinha vertigens quando te via... Agora vou beijar-te até morrer... Estás com um olhar tão estranho... para onde estás a olhar? Que procuras tu? Está ali alguém? Como é que foi da ultima vez? Também então olhavas do mesmo modo? Não, mas tão absorto... ou... e, de repente, tiveste mão em ti... E durante três dias não estiveste comigo... Não tinhas tempo, tantas vezes não tinhas tempo nestes últimos meses... Não, isso não é mesmo possível... isso não é mesmo... Ah, agora me lembro... Os suspiros em sonhos... como um nome... Apagaste-me a pergunta dos lábios com um beijo... Mas porque me proneieu ele que vinha hoje?... Não quero isso... não, não quero isso... Porque te mataram?... Aqui, em frente da casa... será que alguém te descobriu?... Não, não, meu único amor, isso não!... Oh, a Lua enfraquecendo. Não vejo nada... Olha para mim, andi Estás outra vez olhando para longe? Onde é que está ela, a bruxa, a moça... a mulher de braços brancos? Ah, tu gostas deles, dos braços brancos... como os beijas, até que fiquem vermelhos... Ai, meu... meu, meu miserável, meu mentiroso... meu... Como os teus olhos se desviam! Não te dobras com a vergonha? Abraçaste-a... Sim?... tão meigo e sofrego... e eu a espera. Para onde fugiu ela, enquanto ficaste caído, no sangue Eu vou-me esgueirar por entre os braços brancos... mas já não há ali lugar para mim... Ai, ao menos a graça de poder morrer contigo... Quanto amor, quanto amor tive por ti... Vivia longe d tudo... de tudo alheia. Nada conhecia além de ti... todo este ano... desde a primeira vez que me pegaste na mão. Oh, nunca antes tinha amado alguém com amor tão ardente. O teu sorriso a tua fala... tanto que te amava... Meu querido... meu único amorzinho... beijaste-a muitas vezes... enquanto eu morria de saudades?... amaste-a muito? Não digas que sim!... Tens um sorriso amargo... Talvez tenhas sofrido também, talvez o teu coração chamasse por ela... Que podes fazer? Oh! Maldito sejas... mas a tua compaixão fazia-me feliz, eu acreditava, era feliz... Amor, amor, a manhã está chegando. Que vou eu fazer aqui sozinha? Nesta vida sem fim... neste sonho sem fronteiras nem cores... pois a minha fronteira era o lugar onde estavas... todas as cores do Mundo brotavam dos teus olhos... A luz há-c vir para todos e só eu, sozinha, na minha noite?... A manhã a separar-nos, sempre a manhã... Custam tanto os teus beijos de despedida... Mais um dia eternamente à espera... Ah, tu já não acordas mais... Milhares de pessoas vão passando... não te reconheço. Estão todos vivos, os olhos deles brilham... Onde estás? Está escuro... o teu beijo, como um farol nas minhas trevas... os meus lábios ardem e brilham... ao teu... encontro... Ah, estás aí... estave procurando...

A Midsummer Night's Dream (Britten)

libreto: Benjamin Britten e Peter Pears

THIRD ACT (conclusão)

All rustics (Quince, Bottom, Snug, Flute, Snout, Starveling)
If we offend, it is with our good will.
That you should think, we come not to offend,
But with good will. To show our simple skill,
That is the true beginning of our end.
Consider then, we come but in despite.
We do not come, as minding to content you,
Our true intent is...

Snug
... All for your delight...

... We are not here.

Quince
All for your delight...

Snug
... We are not here.

Bottom
... All for your delight, *etc.*

Starveling, Snout, Flute *(One after the other)*
All for your delight, *etc.*

All rustics
All for your delight,
We are not here. That you should here repent you,
The actors are at hand: and by their show,
You shall know all that you are like to know.

Theseus
These fellows...

Sonho de Uma Noite de Verão

ATO III (conclusão)

Vilões (Marmelo, Fundilho, Aconchegado, Pifaro, Fuça, Larica)
Se ofendemos, é de boa vontade.
Deveis pensar que para ofender não vimos,
Mas com boa vontade. Mostrar nossa habilidade,
É do nosso fim o verdadeiro princípio.
Considerai, pois, que vimos em despeito.
Não vimos para vos querer agradar,
O nosso intento é...

Aconchegado
... Só para vosso deleite...

... Aqui não estamos...

Marmelo
So para vosso deleite...

Aconchegado
... Aqui não estamos...

Fundilho
... Só para vosso deleite, *etc.*

Larica, Fuça, Pifaro *(sucessivamente)*
Só para vosso deleite, *etc.*

Vilões
Só para vosso deleite,
Aqui não estamos. Para que vos arrependeis.
Eis os actores; e com a sua atuação,
Ireis saber tudo quanto tendes a saber.

Teseu
Estes sujeitos...

... do not stand upon points.

Hippolyta
Their speech was like a tangled chain...

Lysander
They have rid their Prologue...

Demetrius
Indeed...

Hippolyta
... nothing impaired but all disordered.

Lysander
... like a rough colt. They know not the stop.

Demetrius
... they have played on their prologue like a child on a recorder.

Helena
A sound, but not in government.

Hermia
It is not enough to speak, but to speak true.

Prologue (Quince)
Gentles... Gentles...

Theseus
Who is next?

Prologue (Quince)
Gentles, perchance you wonder at this show.
But wonder on, till truth make all things plain.
This man is Pyramus, if you would know;
This beauteous Lady, Thisby is certain.
This man, with lime and rough-cast, doth present
Wall, that vile Wall, which did these lovers sunder:
This man, with lanthorn, dog, and bush of thorn
Presenteth Moonshine.
This grisly beast is Lion hight by name.
For all the rest,
Let Lion, Moonshine, Wall, and Lovers twain,
At large discourse, while here they do remain.
remain, remain, remain...
(Exeunt all but Wall)

Helena
I wonder if the Lion be to speak.

Demetrius
No wonder, fair Lady, one Lion may,
when many asses do.

Wall (Snout)
In this same interlude, it doth befall,
That I, one Snout (by name) present a wall:
And such a wall, as I would have you think,
That had in it a crannied hole or chink:
(He holds up two fingers)
And this the cranny is, right and sinister,
Through which the fearful Lovers are to whisper.

Hermia
Would you desire lime and hair to sing better?

Lysander
It is the wittiest partition, that ever I heard discourse.

Theseus
Pyramus draws near the Wall, silence.
(Enter Pyramus)

Pyramus (Bottom)
O grim-look'd night, O night with hue so black,
O night, which ever art, when day is not:
O night, O night, alack, alack, alack,
I fear my Thisby's promise is forgot.
And thou O wall, O sweet, O lovely wall,
That stand'st between her father's ground and mine,
Thou wall, O wall, O sweet and lovely wall,
Show me thy chink, to blink through with mine eyne.
Thanks courteous wall. Jove shield thee well for this.
But what see I? No Thisby do I see.
O wicked wall, through whom I see no bliss,
Curs'd be thy stones for thus deceiving me.

Theseus
The wall methinks, being sensible, should curse again.

Bottom
No, in truth sir, he should not. Deceiving me
is Thisby's cue; yonder she comes. *(Enter Thisbe)*

Thisbe (Flute)
O wall, full often hast thou heard my moans,
For parting my fair Pyramus, and me.
My cherry lips have often kiss'd thy stones:
Thy stones with lime and hair knit up in thee.

Pyramus
I see a voice, now will I to the chink,
To spy and I can hear my Thisby's face.
Thisby?

Thisbe
My love thou art, my love, I think.

Pyramus
Think what thou wilt, I am thy Lover's grace.

Thisbe
My love thou art, my love, I think.

Pyramus
Think what thou wilt:
O kiss me, kiss...

Thisbe
My love thou, my love I,
my love I, love I, love I...

Pyramus
... me through the hole of this vile wall.
O kiss me.

(They kiss)

... Não se gerdem com esquisitices.

Hipólita
A sua fala é como uma corrente emaranhada...

Lisandro
Já despacharam o seu Prólogo...

Demétrio
Na verdade...

Hipólita
... Nada frágil, mas toda desordenada.

Lisandro
... Como um potro selvagem. Não sabem onde parar.

Demétrio
... Tocaram o seu Prólogo como uma
Criança uma flauta de bisel.

Helena
Um som, mas não em concerto.

Hérmia
Não basta falar, mas há que falar afinado.

Prólogo (Marmelo)
... Senhores... Senhores...

Teseu
Quem se segue?

Prólogo (Marmelo)
Senhores, porventura vos maravilhais com este espectáculo,
Mas continuai, até que a verdade tudo esclareça.
Este é Piramo, se quiserdes saber,
Esta bela dama é Tisbe, pela certa.
Este, de cal e pedra, representa
O Muro, esse vil Muro que os amantes separava
Este, de lanterna, com um cão e o ramo de espinheiro
Simboliza o Luar.
Este animal medonho é como se fosse um leão.
Quanto ao resto,
Deixai Leão, Luar, Muro e os dois Amantes
Discursarem à vontade, enquanto aqui permanecerem...
Permanecerem, permanecerem, permanecerem...
(Todos saem, menos o Muro)

Helena
Será que o leão vai falar?

Demétrio
Que admiração, minha bela. Como não falaria um leão,
Se tantos burros o fazem?

Muro (Fuça)
Neste mesmo interlúdio acontece
Que eu, de nome Fuça, represento um Muro:
E um muro assim, tal como gostaria que idésseis,
Todo rachado, um buraco ou fresta ostenta:
(Afasta dois dedos)
E isto é o buraco, à direita e à esquerda,
Por onde os recatados amantes irão segredar.

Hérmia
Poderia cantar melhor uma calça peluda?

Lisandro
É a fresta mais espirituosa que já ouvi falando.

Teseu
Piramo aproxima-se do Muro. Silêncio!
(Entra Piramo)

Piramo (Fundilho)
O noite carrancuda, ó noite de cor tão negra!
O noite que sempre és, quando não é dia!
O noite, ó noite, ai de mim, ai de mim, ai de mim!
Receio que da minha Tisbe a promessa esteja esquecida.
E tu, Muro, ó Muro, ó doce e lindo Muro,
Que ficas entre o terreno do pai dela e do meu,
Tu, Muro, ó Muro, o doce e lindo Muro,
Onde está a fresta por onde devo espreitar?
Graças, Muro cortês, que Júpiter te proteja.
Mas que vejo eu? Nenhuma Tisbe vejo.
Ó Muro mau, através do qual ventura não diviso!
Malditas sejam tuas pedras por assim me enganarem!

Teseu
O Muro — penso eu — sendo de melindres, deveria replicar.

Fundilho
Não, meu senhor, realmente não devia, pois «me enganarem»
É a deixa de Tisbe. Aí vem ela. *(Entra Tisbe)*

Tisbe (Pifaro)
Ó Muro, bastas vezes terás ouvido os meus gemidos,
Por separares o meu belo Piramo e eu,
Os meus lábios de cereja muito têm beijado as tuas pedras:
As tuas pedras com cal peluda cimentadas.

Piramo
Vejo uma voz, vou já à fresta
Espreitar, já ouço da minha Tisbe o rosto.
Tisbe?

Tisbe
Meu amor és, meu amor, eu creio.

Piramo
Julgues o que quiseres, sou a graça do teu amor.

Tisbe
Meu amor és, meu amor, eu creio.

Piramo
Julgues o que quiseres
Oh, beija-me, beija-...

Tisbe
Meu amor tu, meu amor eu,
Meu amor eu, amor eu, amor eu...

Piramo
...me pela fricha deste vil Muro,
Oh, beija-me!

(Beijam-se)

Thisbe
I kiss the wall's hole, not your lips at all.

Pyramus
Oh, wilt thou at Ninny's tomb meet me straightway?
(Exit Pyramus)

Thisbe
Tide life, tide death, I come without...
tide life I come... I come without... I come
without delay...
(Exit Thisbe)

Wall
Thus have I, Wall, my part discharged so;
And being done, thus Wall away doth go,
away, away, away doth go. *(Exit)*

Hippolyta
This is the silliest stuff that ever I heard.

Theseus
The best in this kind are but shadows, and
the worst are no worse, if imagination amend them.
Here come two noble beasts in, a man and a Lion.
(Enter Lion and Moonshine)

Lion (Snug)
You Ladies, you (whose gentle hearts do fear
The smallest monstrous mouse that creeps on floor)
Should know that I, one Snug the joiner am
A Lion fell, nor else no Lion's dam.

Hermia
A very gentle beast, and of a good conscience.

Demetrius
The very best at a beast that e'er I saw.

Theseus
But let us listen to the Moon.

Moonshine (Starveling)
This lanthorn doth the horned Moon present.

Lysander
He should have worn the horns on his head.

Moonshine (Starveling)
I, myself the man i' th' Moon do seem to be.

Theseus
The man should be put into the lanthorn. How
is it else the man i' th' Moon?

Moonshine
This lanthorn doth the horn...

Demetrius
He dares not come there for the candle.

Theseus
Proceed Moon.

Moonshine
All I have to tell you is that this lanthorn is
the Moon; I, the man i' th' Moon; this thorn-
bush, my thorn-bush; and this dog, my dog.

Hippolyta
I am weary of this Moon; would he would change.

All
But silence; here comes Thisbe.
(Enter Thisbe)

Thisbe
This is old Ninny's tomb. Where is my love?

Lion
Oh! oh! oh!
(The Lion's roaring continues through ensuing dialogue. Thisbe runs off, dropping mantle)

Demetrius
Well roar'd, Lion.

Theseus
Well run, Thisbe.

Lysander
Well mous'd, Lion.

Hermia
Well run, Thisbe.

Hippolyta
Well shone, Moon.

Helena
Truly the Moon shines with a good grace.
(Exit Lion. Enter Pyramus)

Pyramus
Sweet Moon, I thank thee for thy sunny beams,
I thank thee Moon, for shining now so bright;
But stay; O spite! but, mark, poor Knight,
What dreadful dole is here?
Eyes do you see! how can it be!
O dainty duck: O dear!
Thy mantle good, what stain'd with blood!
Approach, ye Furies fell:
O Fates! come, come: cut thread and thrum,
Quail, crush, conclude, and quell.

Hyppolyta
Beshrew my heart, but I pity the man.

Pyramus
O wherefore, Nature, didst thou Lions frame?
Since Lion vile hath here deflower'd my dear:
Which is: no, no, which was the fairest Dame.
Come tears, confound: out sword, and wound
The pap of Pyramus:
Thus die I, thus, thus, thus.
(He dies, then raises himself)
Now am I dead, now am I fled, my soul is in the sky,
Tongue, lose thy light, Moon, take thy flight.
(Exit Moonshine)

Tisbe
Beijo o buraco do Muro e não os teus lábios.

Piramo
Oh, queres vir encontrar-te comigo, junto do túmulo de Nino?
(Piramo sai)

Tisbe
Para a vida, para a morte, vou sem...
Para a vida, vou... vou sem... vou
Sem demora...
(Tisbe sai)

Muro
Assim eu... o Muro, deste modo o meu papel desempenhei:
E, tendo acabado, se vai o Muro embora.
Embora, embora, embora se vai. *(Sai)*

Hipólita
Isto é do mais disparatado que alguma vez ouvi.

Teseu
As melhores obras do género são apenas sombra e
As piores não são tão más se as emendar a fantasia.
Aqui vêm dois nobres animais, um homem e um leão.
(Entram Leão e Luar)

Leão (Aconchegado)
Vós, senhoras (cujos corações delicados se alvoroçam
Com o mais monstruosamente pequeno rato que no chão rasteja)
Devereis saber que um tal Aconchegado, marceneiro, sou,
Não um leão feroz, nem do leão a mãe.

Hérmia
Um bicho muito manso e de boa consciência.

Demétrio
O melhor em bicho que vi alguma vez.

Teseu
Mas vamos lá ouvir a Lua.

Luar (Larica)
Esta lanterna os cornos da Lua representa.

Lisandro
Devia usar os cornos na cabeça.

Luar (Larica)
Eu próprio acho que sou o Homem da Lua.

Teseu
O homem devia ser posto na lanterna. Como
poderá ser, senão assim, o Homem da Lua?

Luar
Esta lanterna os cornos...

Demétrio
Não se atreve a lá entrar por mor da vela.

Teseu
Continua, Lua.

Luar
Tudo o que tenho a dizer é que esta lanterna é
A Lua; eu, o Homem da Lua; este espinheiro
é o meu espinheiro e este cão é o meu cão.

Hipólita
Estou farta desta Lua, tomara que mude.

Todos
Mas, silêncio, aí vem Tisbe.
(Entra Tisbe)

Tisbe
Este é o túmulo do velho Nino. Onde está o meu amor?

Leão
Oh! Oh! Oh! Oh!
(Os rugidos do leão continuam durante o diálogo seguinte. Tisbe foge, deixando cair o manto)

Demétrio
Bom rugido, Leão!

Teseu
Boa corrida, Tisbe!

Lisandro
Boa dentada, Leão!

Hérmia
Boa corrida, Tisbe!

Hipólita
Belo brilho, Luar.

Helena
Realmente a Lua brilha com gosto.
(Sai Leão. Entra Piramo)

Piramo
Doce Lua, graças te dou pelos teus raios solares.
Obrigado, Lua, por tua luz tão brilhante;
Mas... alto. Oh, desdita! Vê só, pobre cavaleiro,
Que terrível desgraça aqui temos?
Olhos, que vedes? Como pode ser?
Ó pombe delicada! Ó querida!
O teu belo manto... - porquê? — manchado de sangue!
Aproximai-vos, Fúrias terríveis:
Ó parcas, vinde, vinde, fio e cadilhos cortai,
Abalai, esmagai, terminai e sufocai!

Hipólita
Por minha fé, o homem faz-me pena.

Piramo
Porquê, ó Natureza, foste leões criar?
Se um vil leão aqui desonrou a minha amada:
Que é... — não, não — que era a mais bela Dama.
Vinde, lágrimas, confundi, fora espada e ferí
A carne de Piramo!
Assim morro eu! Assim, assim, assim!
(Morre, depois soergue-se)
Agora morri, agora desapareci, a minha alma está no céu.
Língua, perde a tua luz. Lua põe-te a fugir.
(Sai a Lua)

Now die, die, die, die, die.
(He finally collapses)

Demetrius
With the help of a surgeon, he might yet recover, and prove an ass. *(Enter Thisbe)*

Theseus
Here Thisbe comes, and her passion ends the play.

Hippolyta
I hope she will be brief.

Thisbe
Asleep, my Love? What, dead my dove?
O Pyramus, arise:
Speak, speak. Quite dumb? Dead, dead? A tomb
Must cover thy sweet eyes.
These lily lips, this cherry nose,
These yellow cowslip cheeks,
Are gone, are gone: Lovers, make moan:
His eyes were green as leeks.
Tongue, not a word: come, trusty sword:
Come, blade, my breast imbrue:
And farewell, friends, thus Thisby ends:
(She stabs herself) Adieu, adieu, adieu.

Theseus
Moonshine and Lion are left to bury the dead.

Lysander
Ay, and Wall, too.

Bottom *(Raising himself)*
No, I assure you, the wall is down that parted their fathers.
(Bottom [Pyramus] and Flute [Thisbe] get up)
Will it please you to see the Epilogue, or to
hear a Bergomask dance?

Theseus
No Epilogue, I pray you; for your play needs no excuse.
Come, your Bergomask:
*(The other rustics come in and arrange their seats for
a Bergomask dance. It sounds midnight. The dance stops
and the rustics bow to the Duke and the others, and leave)*

Theseus
The iron tongue of midnight hath told twelve.
Lovers to bed, 'tis almost fairy time.
I fear we shall out-sleep the coming morn,
As much as we this night have overwatch'd.
Sweet friends, to bed.

All
Sweet friends, to bed. *(Exeunt)*
(Enter Cobweb, Mustardseed, Peaseblossom, and Moth)

Solo fairies (Cobweb, Mustardseed, Peaseblossom and Moth)
Now the hungry lion roars,
And the wolf behowls the Moon:
Whilst the heavy ploughman snores,
All with weary task fordone.
Now the wasted brands do glow,
Whilst the screech-owl, screeching loud,
Puts the wretch that lies in woe,
In remembrance of a shroud.
Now it is the time of night,
That the graves, all gaping wide,
Ev'ry one lets forth his sprite,
In the church-way paths to glide.
And we Fairies, that do run,
By the triple Hecate's team,
From the presence of the Sun,
Following darkness like a dream,
Now are frolic; now not a mouse
Shall disturb this hallow'd house.
(Enter Puck with broom ... he chases the fairies)

Puck
I am sent with broom before,
To sweep the dust behind the door.
(Enter the King and Queen with their train)

Oberon
Through the house give glimmering light,
Ev'ry elf and fairy sprite,
Sing this ditty after me,
Sind and dance it trippingly.

Tytania
First rehearse your song by rote,
To each word a warbling note.

Both
Hand in hand, with fairy grace,
Will we sing and bless this place.

Oberon, Tytania and fairies
Now until the break of day,
Through this house each Fairy stray.
To the best bride-bed will we,
Which by us shall blessed be:
And the issue there create,
Ever shall be fortunate:
So shall all the couples three,
Ever true in loving be.
With this field-dew consecrate,
Ev'ry Fairy take his gait,
And each sev'ral chamber bless,
Through this Palace with sweet peace,
Ever shall in safety rest,
And the owner of it blest.

Oberon
Trip away, make no stay;
Meet me all by break of day.
(Exeunt 'all but Puck)

Agora morre, morre, morre, morre, morre.
(Finalmente cai)

Demétrio
Com a ajuda de um cirurgião poderia bem recuperar
E provar que é burro. *(Entra Tisbe)*

Teseu
Aí vem Tisbe e a sua paixão encerra a peça.

Hipólita
Oxalá ela seja breve.

Tisbe
A dormir, meu amor? Como? Morto, meu pombinho?
Ó Píramo, levanta-te! Fala, fala! Estás mudo? Morto, morto?
Um túmulo cobrirá teus doces olhos!
Estes lábios de lírio, este nariz de cereja,
Estas faces de amarelas primaveras,
Foram-se, foram-se! Amantes gemei;
Seus olhos como alhos porros eram verdes.
Língua, nem uma palavra! Vem, espada fiel:
Vem lâmina, embebe os peitos meus!
Amigos, adeus, assim Tisbe acaba!
(Apunhala-se)
Adeus, adeus, adeus.

Teseu
Ficam o Luar e o Leão para enterrar os mortos.

Lisandro
Pois é. E o Muro também.

Fundilho *(Erguendo-se)*
Não, podeis crer, foi abaixo o Muro
que seus pais separava.
(Fundilho (Píramo) e Pilaro (Tisbe) levantam-se)
Quereis vêr o Epílogo ou ouvir uma dança bergamasca?

Teseu
Epílogo não, peço-vos; pois a vossa peça dispensa justificação.
Vamos à bergamasca!
*(Entram os outros vilões e dispõem-se para a
dança. Soa a meia-noite. A dança pára. Os
vilões curvam-se perante o Duque e os outros
e saem)*

Teseu
Da meia-noite o férreo badalo já contou doze.
Amantes, para a cama, está quase na hora das fadas.
Receio que dormiremos tanto pela manhã dentro
Quanto esta noite serôamos.
Doces amigos, para a cama!

Todos
Doces amigos, para a cama! *(Saem)*
(Entram Teia-de-Aranha, Semente-de-Mostarda, Flor-de-Ervilha e Traça)

Fadas solistas (Teia-de-Aranha, Semente-de-Mostarda, Flor-de-Ervilha e Traça)
Ruge agora o leão faminto,
E o lobo uiva à Lua;
Enquanto ressona o lavrador exausto,
Da pesada faina fatigado.
Agora lampejam as ardidas brasas,
Enquanto a coruja, piando alto,
Faz ao infeliz que em pena jaz
Recordar a mortalha.
É esta a hora de noite
Em que os sepulcros, hiantes,
Deixam escapar os seus espíritos
Para nos carreiros do cemitério pianarem.
E nós, fadas, que fugimos,
Como os três cavalos de Hécate,
Da presença do Sol,
Seguindo as trevas como um sonho,
Agora nos recreamos: agora nem um rato
Perturbará esta casa consagrada.
(Entra Puck com uma vassoura e afugenta as fadas)

Puck
Com a vassoura fui mandado adiante
Para varrer o pó para trás da porta.
(Entram o Rei e a Rainha com a sua comitiva)

Oberon
Por toda a casa, dai luz bruxuleante.
Cada elfo e espírito encantado
Cante comigo esta cantiléna,
Cante e dance-a, saltitante.

Titânia
Primeiro ensaiem de cor a vossa canção,
E cada palavra seja uma nota trinada.

Ambos
De mãos dadas, com a graça das fadas,
Cantaremos, para abençoar esta pousada.

Oberon, Titânia e fadas
Agora, até o dia raiar,
Irá cada fada por esta casa vaguear.
Iremos até ao leito nupcial mais afidalgado,
Que será por nós abençoado;
E a descendência aí gerada
Será sempre afortunada.
Assim os pares, todos os três,
Amar-se-ão fielmente toda a vida.
Pelo orvalho dos campos consagrada,
Se porá em marcha cada fada.
Cada uma abençoará vários aposentos
Por este palácio fora, em doce paz,
Que em segurança ficará para sempre,
E o seu dono será feliz.

Oberon
Daqui saltitem, não vos atrazeis;
Encontrar-nos-emos ao nascer do dia.
(Saem todos menos Puck)

Puck
If we shadows have offended,
Think but this (and all is mended)
That you have but slumber'd here,
While these visions did appear.
Gentles, do not reprehend.
If you pardon, we will mend.
Else the Puck a liar call.
So good night unto you all.
Give me your hands, if we be friends,
And Robin shall restore amends.

Káta Kabanová (Janáček)

libreto: Leoš Janáček e Vincenc Červinka

TERCEIRO ATO (conclusão)

Varvara *(Křivá ha Borise)*
Psst! Psst! Zdase, že je to on!
Co si počnem s Katěrinou?

Boris
Co se děje?

Varvara
Ale hotové neštěstí! Nic jiné!
Muž se jí vrátil, viš o tom?

Boris
Nevím!

Varvara
Ale Katěrina je prostě nesvou!

Boris
Ach, to ji už nespasíme!

Varvara
Ach, ty! Poslyš mne přece!

Celá se chvěje, jak by ji zimnice lomcovala!
Je bledá, potácí se po domě
jak by něco hledala!
Oči má jak šílená!
Dnes ráno začalo plakat, stále vzlykat:
Ach, bařušky! Co si mám počít?
Takových věcí natropí.

Boris
Ach, bože, co si počít?

Varvara
Že prevím ti, že prišti sebou o zem
a všechno mu poví.

Boris
Je-li možno?

Varvara
U ní je všechno možné!
Maminka si toho všímá;
pořád na ni kouká, jako zmije kouká,
a ji je z toho hůl!
Tu jdou! Maminka jde s nimi! Schovej se!
(Boris zajde s Kudrjášem)

Káta *(vběhne chopí Varvaru za ruku a otřídí klečoviště)*
Ach, Varvaro!

Mojeinová!

Zena *(z lidu)*
Nějaká ženská náramně se bojí!

Varvara *(ke Káti)*
Nu dosti, dost!

Sbor
(Basso) Co komu souzeno, tomu neuteče!
(Tenor) Vida, krasavice!

Varvara
Vzmuž se!

Káta
Nemohu!

Varvara
Vzpamatuj se!

Káta
Srdce mne bolí!

Kudrjáš
Čeho se bojíte, prosím vás?

Sbor
Ej, krasavice!

Kudrjáš
Každé kvítko raduje se
a vy se schovávate?

Káta *(hledíce Borise)*
Ach, co tu ještě chce?
Či je mu toho ještě málo?
Či je mu toho ještě málo, jak já se mučím?

Varvara
Utiš se, pokleknì, pomodli se.
(Vstupuje Dikoj s Kabanichou a Tichonem)

Dikoj *(ke Kabanše, ukazuje na Káťua)*
Jaké pak může mít zvláštní trýchy?

Kabanicha
Cizí duše temnota.

Káta *(náhle padá na kolena)*
Maminko! Tichone!
Hříšna jsem před Bohem, před vámi!
Hříšna jsem!
Což jsem se vam nezaplísnila *(v dalí řiní)*

Puck
Se nós, sombras, ofendemos,
Pensai (e tudo tem emenda),
Que apenas sonhastes
Enquanto estas visões apareciam.
Amável público, não nos censureis...
Se nos perdoardes, corrigir-nos-emos.
Se não, podeis a Puck impostor chamar.
Assim, boa noite para todos;
Dai-me vossas mãos, se amigos somos.
E Robin vos há-de compensar.

Kátia Kabanová

TERCEIRO ATO (conclusão)

Varvara *(chama Boris)*
Psi! Psi! Es tu, não é verdade?
Que vamos fazer com a Catarina?

Boris
Que se passa?

Varvara
Uma autêntica calamidade! Nem mais!
O seu marido regressou, não sabias?

Boris
Não.

Varvara
Mas a Catarina perdeu a razão completamente.

Boris
Ah! Meu Deus, não tornarei a vê-la!

Varvara
Pois é! Agora ouve-me!
Treme sem parar, como se tivesse febre alta!
Pálida, passeia pela casa, cambaleante,
Como se algo procurasse, com olhos de louca!
De manhã cedo, rompeu a chorar, soluçando
Constantemente:
«Ah, meu Deus, que fazer?»
Ameaça praticar mil loucuras.

Boris
Meu Deus, que vamos fazer?

Varvara
É dizia, ouve bem, dizia que se roçaria a seus
Pés e tudo lhe contaria.

Boris
Seria capaz disso?

Varvara
Com ela, tudo é possível!
A Mãezinha alguma coisa soube:
Ela vigia-a, vigia-a como uma serpente
E isso fá-la sentir-se ainda pior.
Ai vêm! E a Mãezinha vem com eles! Esconde-te!
(Boris e Kudrjáš escondem-se)

Kátia *(correndo, torna a entrar na Varvara e aperta a efusivamente)*
Oh, Varvara!

Isto mata-me!

Mulher *(do meio da multidão)*
Há aqui uma mulher morta de susto.

Varvara *(a Kátia)*
Vá, basta! Basta!

Coro
(Baixos) Quando já não há juízo, não há salvação.
(Tenores) É mesmo maravilhosa!

Varvara
Acalma-te!

Kátia
Não posso!

Varvara
Volta a ti!

Kátia
Dói-me tanto o coração!

Kudrjáš
De que tens medo? Pode-se saber?

Coro
É mesmo maravilhosa!

Kudrjáš
Todas as flores do campo se alegram,
E tu, então, escondes-te?

Kátia *(vendo Boris)*
Ah, meu Deus! que faz ele aqui?
Ainda não está satisfeito?
Ainda não está satisfeito ao ver aonde vou parar?

Varvara
Agora acalma-te; ajoelha e reza um pouco.
(Entra Dikoj, com Kabanicha e Tichon.)

Dikoj *(a Kabanicha, indicando Kátia)*
Que pecados terá que valha a pena contar?

Kabanicha
A alma de cada um não é para perceber.

Kátia *(caindo subitamente de joelhos)*
Mãezinha! Tichon!
Pequei diante de Deus e de vós dois.
Eu pequei! Sou uma grande pecadora!
Não deveria jurar pelo que há de mais sagrado

Že se na nikoho ani nepodívám
za tvé nepřítomnosti?
A viš-li, co jsem nemravná
bez tebe udělala? Hned první noc...

Tichon
Mlč, není třeba!

Varvara
Neví, co mluví.

Káta
... jsem z domu utekla...

Kabanicha
No, mluv, mluv, když jsi už začala!

Káta
... a celých deset nocí s ním se toulala.

Kabanicha
S kým?

Dikoj
S kým?

Kabanicha
S kým?

Varvara
Vždyť ona lže-nevi, co mluví.

Káta
S Borisem Grigorjičem! *(údery hromu)*

(Padne beze smyslu v náruč mužovu)

Kabanicha
Synku, dočkal jsi se!

Tichon
Kateřinno! *(údery hromu)*
(Káťa se vyrhne Tichonovi a vběhne do bouře. Všichni prchají)

(Osamělé místa na břehu Volgy. Soumrak přechází v noc)

Tichon *(za ním Glaša s lucernou vyběhne a rozhlíží se)*
Ach Glaško! Co může být horšího?
Utloukl ji to je málo!
Marninka povídá: «Do země za živa ji zakopat,
aby svou vinu smyla!»
Ale já ji mám rád;
lito je mi jenom pratem se ji dotknout.

Glaša *(odbíhá za Tichonem)*
Kateřino!
(Odbíhá. Váňa chvatně vstoupí, za ním Varvara)

Varvara
Na zámek mne zavírá, tírá.
Řekla jsem jí: «Nezavírejte mne!
Bude zle! Bude zle! Bude zle!»
Pouč mne, jak mám tec žít?

Kudrjáš
Jak žít? Ted utéci!

Varvara
Utéci?

Kudrjáš
V Moskvu matičku?

Varvara
V nový veselý život!
(Rychle zajdou)

Tichon *(z dálky)*
Kateřina!

Glaša *(z dálky)*
Kateřina!

Káta *(volně vyjde prostřední stranou)*
Ne! Nikdo tu není! Co as chudák dělá?
Vidět se s ním, rozloučit, pak třeba zemřít!
Vždyť mi tím není ulehčeno!
Tak jsem sebe zahubila,
sebe o čest, připravila!
Ano! Sebe o čest jenu pokořeni!

Kuligin *(z blízka za jevištěm)*
La-la-la-la-la-la...
la-la-la-la-la-la-la...
(přejde, zadívá se na kateřinu)
La-la-la

Káta
Vzpomenu si, jak ke mné hovoří?
Jak mne litoval? Nevzpomenu!
Ach, ty noci, jak jsou mi těžké!
Všichni jdou spat tak lehce.
I já jdu.
Ale jak bych se do mohyly kladla.
Ta hříza pot tmě!
Nějaký hluk!

Sbor *(z dálky, bez textu)*

Káta
A to zpívání!

Sbor *(z dálky, bez textu)*

Káta
Jako by někoho pochovávali!
A člověk je rad, když konečně je světlo!

(Přejde podnapilý chodec, zadívá se na ni)

Káta
Proč se tak chová?
Říká se, že takové ženské zabíjejí!
Kdyby mne tak vzali a hodili do Volhy!
Jak tak žiji, žiji,

(trovão ao longe)
Que jamais outro homem olharia
Enquanto estivesses ausente?
E sabes que pecados cometi
Enquanto não estavas? Na primeira noite...

Tichon
Basta! Não é preciso isto!

Varvara
Não sabe o que diz.

Kátia
... corri para fora de casa...

Kabanicha
Não, fala! Fala, já que começaste!

Kátia
... e todas as noites, dez noites, as passei com ele.

Kabanicha
Com quem?

Dikoj?
Com quem?

Kabanicha
Com quem?

Varvara
Podem crer que está a mentir, não sabe o que diz!

Kátia
Com Boris Grigorievitch! *(Se ouve um trovão.)*

(Cai sem sentidos nos braços do marido.)

Kabanicha
Meu filho, tudo aconteceu como esperavas.

Tichon
Catarina! *(Se ouve um trovão.)*

(Káťa se afasta de Tichon e corre para a tempestade. Os restantes se dispersam.)

(Mudança de cena: paisagem solitária nas margens do Volga. Anoitece.)

Tichon *(seguido de Glaša, ergue uma lanterna em todas as direcções)*
Ai, Glaša! Haverá pior que isto?
Uma sova não seria nada!
A Mãezinha disse: «Deixa que a enterrem viva
Para que expie os seus crimes!»
Mas eu ainda a amo.
Custa-me ter que lhe pôr sequer um dedo em cima.

Glaša *(correndo atrás de Tichon)*
Catarina!
(Sai correndo. Entra Kudrjaš, seguido de Varvara)

Varvara
Me fechou no meu quarto, me atormentando.
Disse-lhe: «Não me feches!
Fico aflita! Fico aflita! Fico aflita!»
Aconselha-me agora, que devo fazer à vida?

Kudrjáš
Que fazer? Fugir daqui, e já!

Varvara
Fugir?

Kudrjáš
Para a velha e querida Moscou?

Varvara
Para uma vida nova, a divertir-nos!
(Saem juntos.)

Tichon *(de longe)*
Catarina!

Glaša *(de longe)*
Catarina!

Kátia *(entra devagar, do outro lado)*
Não, não há nada aqui! Que estará o pobre rapaz a fazer?
Se pudesse vê-lo, dizer-lhe adeus e morrer!
Já nada me importa!
De nada me serviu dizer o que disse;
Só consegui destruir, manchar a minha honra!
É bem verdade! Perdi a honra e o humilhei!

Kuligin *(nas bastidores)*
Lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá...
Lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá...
(atravessa a cena, olhando Catarina)
Lá-lá-lá...

Kátia
Deixa ver se me lembro do que me disse.
Que estava aflito por mim? Não me posso lembrar!
Ah, as noites! que difíceis são para mim!
É tão fácil para os outros irem para a cama!
Eu também vou,
Mas é como se me deitasse num túmulo.
O escuro é tão horrível!
Ouvir qualquer ruído!...

Coro *(ao longe, sem palavras)*

Kátia
E vão cantando!

Coro *(ao longe, sem palavras)*

Kátia
Soa como um funeral!...
Bem, estou contente de ver outra vez a luz do dia!

(Um transeunte bêbado atravessa a cena, olhando-a)

Kátia
Porque me fazem isto?
Dizem que é costume matar as mulheres como eu!
Se ao menos me agarrassem e me deitassem ao Volga!
Mas não. Dizem: «Vive, vive,
Ži, žiť a muč se svým hříchem!
Však už jsem zmučena!
A dlouho-li mám se mučit?
Nu, nač mám tu ještě žít? Nu?
Nu nač? Nic nepotřebuji. Nic mi není milo.
Ani to boží světlo mi není milo.
Ale smrt nepřichází.
Toužíš po ni: ona nepřichází.
Ať vidím cokoli, ať slyším cokoli,
jenom tady, tady to bolí! *(ukazuje na srdce)*
Snad, kdybych s ním mohla žít,
bych ještě nějakou radost zažila.
Jak se mi po něm stýská!
Kdybys aspoň zdálí mne uslyšel!
Vy větry bujné!
Doneste mu žalostný můj steskl
Ach bouřky, stýská se mi!
(pristoupí ku břehu)
Zivote můj, radosti moje,
duše má, jak tě mám ráda!
(Boris vstoupí, nevidí ji z počátku)

Ozvi se! Ach, ozvi se!

Boris
Vždyť je to její hlas!

Káta
Ozvi se, ach, ozvi se!
(přiběhne k Borisovi)

Boris
Káťo!
(vadaji si do náruče)

Přece tě ještě vidím!

Káta
Přecetě ještě vidím!

(Káťa pláče na jeho hrudi, zůstanou v objetí. Vzpamatují se)

Boris
Svedl nás Bůh!

Káta
Nezapomněls na mne?

Boris
Jak bych měl zapomnět, co myslíš?

Káta
Ne, ne! Chtěla jsem něco jiného říci.
Nezlobíš se na mne!

Boris
Proč bych se měl zlobit?

Káta
Nechtěla jsem tvého zla!
Nebyla jsem sebe mocna,
když jsem všechno prozradila.
Ale ne, ale ne! Chtěla jsem ti něco jiného říci.
(rychle se vzpamatuje)
Co bu deš dělat? Co s tebou?

Boris
Stryc mne vyhání až na Sibiř!
Do obchodu v Kjachtě!

Káta
Vezmi mne s sebou! Ach ne!
Jed s Bohem netrap se pro mne.

Boris
Což já jsem volny pták.
Což bych já o sobě uvažoval!
Ale co bude s tebou? Co s tchyní?

Káta
Muči mne, zavírá...
Na mne všichni se dívají,
do očí se mi smějí,
tebe mi vyčítají...

Boris
A co tvůj muž?

Káta
Chvilemi je laskav, hned se zas zlobí.
Pije! Mne bije!
Ale ne. Vždyť mluvím stále něco jiného!
Chtěla jsem ti něco jiného říci.
Stýskalo se mi po tobě.
A ble, nyni jsem tě opět uviděla!
Počkej, počkej, co jsem ti chtěla říci...
V hlavě se mi to plete...

Boris
Už nám čas!

Káta
Na nic si nemohu vzpomenout.
Počkej, hnedle ti to povim!
Až pojedeš cestou,

dej každému žebráku almužnu,
Žadného neopomeň!

Sbor *(zpívá se hláskou polo U polo O)*

(setměło se docela)

Káta
A nyni dej se na sebe podivat naposledy!

Sbor *(podobně)*

Kátia
Co to zpívají?

Sbor *(podobně)*

Káta
Bud s Bohem! Nuž jdi! Bud s Bohem!

Boris
O kdyby věděli, jak těžko se loučim!

Vive, vive com o teu pecado, para que te atormente!»
Já sofri todos os tormentos que posso suportar!
Quanto tempo vai isto durar?
O que me fará valer a pena a vida? O quê?
O quê? Nada preciso, nada me dá prazer.
Nem sequer a divina luz do Sol.
E a morte ainda não chegou.
Há tanto tempo a esperas, mas ela não vem.
Veja o que vir, ouça o que ouvir,
Só sinto esta dor, aqui *(põe a mão no coração)*
Se pudesse estar com ele, talvez
Ainda houvesse para mim alguma ventura.
Como sofro por ele!
Mesmo que não mais voltasse a ver-te,
Podias me ouvir de longe!
Vinde, ventos tempestuosos!
Levai até aos seus ouvidos os meus males!
Ah, como o anseio, boa gente!
(Aproxima-se da margem do rio.)
Es a minha vida, a minha alegria, minha alma, quanto te amo!
(Entra Boris! Ao principio não a vê.)

Onde estás? Fala comigo!

Boris
É a voz de Kátia!

Kátia
Fala comigo, ah, fala comigo!
(Corre para Boris.)

Boris
Kátia!
(Caem nos braços um do outro.)

Ver-te outra vez!

Kátia
Ver-te outra vez!

(Kátia chora no seu peito, permanecem estreitamente abraçados. Voltam, em seguida à realidade.)

Boris
O Destino levou-nos por meus caminhos!

Kátia
Não me esqueceste?

Boris
Como poderia te esquecer, que estás a pensar?

Kátia
Não, não! Queria dizer alguma coisa diferente.
Não te zangues comigo!

Boris
Porque me havia de zangar?

Kátia
Nunca te quis algum mal!
Estava descontrolada
Quando lhes contei tudo.
Mas não, mas não! Queria dizer-te mais outra coisa.
(Volta bruscamente ao presente.)
Que vais fazer? O que vai ser de ti?

Boris
O meu tio vai me mandar para a Siberia!
Para uma loja em Kyakhta.

Kátia
Leva-me contigo! Ai, não!
Vai, Deus te acompanhe, não te preocupes comigo.

Boris
Bem, eu sou livre.
Comigo não há problema!
Mas que vai ser de ti? E a tua sogra?

Kátia
Persegue-me; arranjou chave da minha porta...
Todos me olham
E se riem na minha cara;
Tomam o teu partido contra mim.

Boris
E o teu marido?

Kátia
Umas vezes está bem disposto, outras, furioso.
Bebe! Se agarra a mim!
Mas não. Vou dé uma coisa para outra!
Tenho ainda que te dizer,
Tinha saudades tuas.
E pronto, vi-te outra vez!
Espera, espera... Que ia eu dizer...
Anda-me à roda a cabeça...

Boris
Tenho ainda tempo!

Kátia
Não consigo me lembrar de nada.
Basta, posso-te dizer já!
Quando viajares

Dá esmola a todos os mendigos,
Ajuda-os todos!

Coro *(pronuncia uma vogal entre A e U)*

(Escuridão total.)

Kátia
Deixa-me ver pela última vez a tua cara!

Coro *(como antes)*

Kátia
Que estarão eles a cantar?

Coro *(como antes)*

Kátia
Adeus! Agora vai-te! Adeus!

Boris
Se tivéssemos sabido como é doloroso partir!

Sbor *(podobně)*

Boris
Jak těžko se loučím! Jak těžko se loučím!
(zachází) Těžko!

Káta
A ještě zpívají! *(připlíží na pokraj břehu)*
Ptáčci přiletí na mohylu,
vyvedou mláďata,
a kvítka vykvetou, červeňoučká,
modroučká, žlutoučká.
Tak tiše, tak krásně! Tak krásně!
A třeba umřít! *(skočí ruce, skočí do řeky)*

Kuligin
Nějaká ženská skočila do vody!

Chodec
Hej — loďku sem!

Dikoj *(přichvátá s lucernou)*
Kdo to volá?

Gláša
Hej — loďku sem!

Tichon
O baňuňk y baňuňky! *(z různých stran chvátají lidé s lucernou)*
To je jistě ona!
(Kabanicha přichází za Dikým; zadržuje Tichona)
Pusťte mne!

Kabanicha
Nepustím!
Stálo by za to sebe zničit!

Tichon
Vy jste ji zahubila,
vy, vy jen samotná!

Kabanicha
Co ty? Nejsi přes myslech!
Nevíš, s kým mluvíš?

(Dikoj přináší mrtvou Káťu. Položíj na zem)

Dikoj
Zde máte svou Kateřinu *(odchází rozrušen)*

Tichon *(padá na Kateřinu, vzlyká)*
Káťo! Káťo!

Kabanicha
Děkuji vám, děkuji vám,
dobří lidé,
za účastnost! *(ukládá se na všechny strany)*

Coro *(jako dříve bez textu)*

Coro *(como antes)*

Boris
Como é doloroso partir! Como é doloroso partir!
(Ao afastar-se) Doloroso!

Kátia
Sempre as vozes! *(Arrastando-se de gatas até à margem do rio.)*
As avezinhas cantarão sobre o meu túmulo,
E hão-de levar com elas os filhos,
E abrirão as florzinhas, vermelhas, azuis e amarelas.
Que paz, que beleza! Que beleza!
Então é preciso morrer! *(Cruza os braços e se atira ao rio.)*

Kuligin
Atirou-se uma mulher à água!

Transeunte
Eh! Tragam um barco!

Dikoj *(acorrendo com uma lanterna)*
Que vozes são essas?

Gláša
Eh! Tragam um barco!

Tichon
Socorro, boa gente!
(De todos os lados entra gente com lanternas.)
Deve ser ela!
(Entra Kabanicha atrás de Dikoj. Procura deter Tichon.)
Sai do pé de mim!

Kabanicha
Não saio!
Não era tão bom se também te matasses!

Tichon
Foste tu que a destruiste,
Tu, tu, e mais ninguém!

Kabanicha
Que estás a dizer? Perdeste o juízo!
Não sabes com quem estás a falar?

(Dikoj traz o corpo de Kátia. Põe-no no chão.)

Dikoj
Aqui tens a tua Catarina. *(Sai, muito agitado.)*

Tichon *(rojando-se sobre Catarina, soluçando.)*
Kátia! Kátia!

Kabanicha
Obrigada, obrigada, minha boa gente!
Obrigada pelos vossos serviços! *(Curva-se para a direita e para a esquerda.)*

Coro *(como antes)*

Die Fledermaus (Johann Strauss) O Morcego (seleção)

libreto: C. Haffner e R. Genée

ERSTER AKT
Trinkspruchslied

Alfred
Trinke, Liebchen, trinke schnell.
Trinken macht die Augen hell!
Sind die schönen Äuglein klar,
Siehst du alles licht und wahr.
Siehst, wie heisse Lieb' ein Traum,
Der uns äffet sehr,
Siehst, wie ew'ge Treue Schaum
So was gibt's nicht mehr!
Flieht auch manche Illusion,
Die dir einst dein Herz erfreut,
Gibt der Wein die Tröstung schon
Durch Vergessenheit!
Glücklich ist, wer vergisst,
Was doch nicht zu ändern ist.
Kling, kling, sing, sing, sing,
Trink mit mir, sing mit mir.
La la la...
Sing, sing, sing, trink mit mir,
sing, sing, sing!

Rosalinde
Ach, was tut man hier?

Rosalinde, Alfred
Glücklich ist, wer vergisst, *usw.*

Rosalinde
Er geht nicht von hinnen,
Schläft hier wohl noch ein.
Was soll ich beginnen?

Alfred
Stoss an!

Rosalinde
Nein, nein, nein, nein!

Alfred
Ach! Trinke, Liebchen, trinke schnell,
Trinken macht die Augen hell!
Mach' doch nur kein bös Gesicht,
Sei hübsch lustig, grolle nicht!
Brachst du einmal auch die Treu',
Das sei dir verzieh'n!
Schwöre wieder mir auf's Neu',
Und ich glaub' es kühn!
Glücklich macht uns Illusion,
Ist auch kurz die ganze Freud'!
Sei getrost, ich glaub's dir schon
Und bin glücklich heut'!

Rosalinde, Alfred
Glücklich ist, wer vergisst, *usw.*

Couplets

Rosalinde
Mein Herr, was dächten Sie von mir,
Säss ich mit einem Fremden hier?
Das wär' doch sonderbar!
Mit solchen Zweifeln treten da
Sie wahrlich meiner Ehr' zu nah';
Beleid'gen mich fürwahr!
Spricht denn diese Situation
Hier nicht klar und deutlich schon?
Mit mir so spät
Im tête-à-tête,
Ganz traulich und allein,
In dem Kostüm
So ganz intim,
Kann nur allein der Gatte sein!

Alfred, Frank
Mit ihr so spät
Im tête-à-tête...

Rosalinde, Alfred, Frank
... ganz traulich und allein, *usw.*

Rosalinde
Gleich einem Pascha fanden Sie
Ihn, mir im Schlafrock vis-à-vis,
Die Mütze auf dem Haupt.
Dass man bei solchen Blide noch
Ein wenig zweifeln könnte doch,
Das hätt' ich nie geglaubt!
Sehen Sie doch, wie er gähnt,
Wie er sich nach Ruhe sehnt!
Im tête-à-tête
Mit mir so spät,
Schlief er beinah schon ein
So ennüyiert.
Und so blasiert
Kann nur allein ein Eh'mann sein.

Alfred, Frank
Im tête-à-tête
Mit ihr so spät...

Rosalinde, Alfred, Frank
... schlief er beinah schon ein, *usw.*

ZWEITER AKT
Zwischenak und Ensemble

Gäste
Ein Souper heut's uns winkt,
Wie noch keins gar dagewesen!
Delikat, auserlesen
Immer hier man speist und trinkt.
Alles, was mit Glanz die Räume füllt,
Erscheint uns wie ein Traumgebild.
Wie in einen Zauberkreis gebannt,
Ruft alles: ha, charmant!
Ja, charmant, amüsant! *usw.*
Wie fliehen schnell die Stunden fort,
Die Zeit wird sicher keinem lang.
Es heisst ja hier das Losungswort:
Amüsant, amüsant, amüsant! *usw.*

Couplets

Orlovski
Ich lade gern mir Gäste ein,
Man lebt bei mir recht fein,
Man unterhält sich wie man mag,
Oft bis zum hellen Tag!
Zwar langweil' ich mich stets dabei,
Was man auch treibt und spricht;
Indes, was mir als Wirt steht frei,
Duld' ich bei Gästen nicht!
Und seh' ich, es ennüyiert
Sich jemand hier bei mir,
So pack' ich ihn ganz ungeniert,
Werf' ihn hinaus zur Tür.
Und fragen Sie, ich bitte,
Warum ich das denn tu'?
'S ist mal bei mir so Sitte,
Chacun à son goût!

Wenn ich mit andern sitz' beim Wein,
Und Flasch' um Flasche leer',
Muss jeder mit mir durstig sein,
Sonst werde grob ich sehr!
Und schenke Glas um Glas ich ein,
Duld' ich nicht Widerspruch.
Nicht leiden kann ich's, wenn sie schrei'n:
Ich will nicht, hab' genug!
Wer mir beim Trinken nicht pariert,
Sich ziert wie ein Tropf,
Dem werfe ich ganz ungeniert
Die Flasche an den Kopf
Und fragen Sie, ich bitte, *usw.*

Ensemble

Orlovski
Ach, meine Herr'n und Damen,
Hier gibt es einen Spass!

Falke
Zur rechten Zeit Sie kamen!

Gäste
Was gibt's? Was gibt's?
Erzählt doch was!

Rosalinde, Alfred
É feliz quem esquece, etc.

Coplas

Rosalainde
Senhor, que iria pensar de mim,
Se com um estranho aqui estivesse?
Seria mesmo singular!
Com tais dúvidas, na verdade,
A minha honra vai calcar;
Deveras me penaliza!
Pois esta situação, aqui,
Não fala clara e nítida por si?
Comigo tão tarde,
Em *tête-a-tête*,
Tão só e à vontade,
Assim vestido
Com esta intimidade,
Só pode ser o meu marido!

Alfred, Frank
Com ela tão tarde
Em *tête-a-tête*, etc.

Rosalinde, Alfred, Frank
... tão só e à vontade, *etc.*

Rosalinde
Como um pasá o vai encontrar
De roupão, *vis-a-vis*,
E barrete enfiado.
Perante um quadro semelhante,
Que alguém continue hesitante
Nunca o teria acreditado!
Veja só como boceja,
Como o descanso deseja!
Em *tête-a-tête*
Comigo, tão tarde,
Já quase a adormecer,
Tão enfadado
Tão entediado,
Só mesmo um esposo pode ser.

Alfred, Frank
Em *tête-a-tête*
Com ela, tão tarde...

Rosalinde, Alfred, Frank
... Já quase a adormecer, *etc.*

ATO II
Entreato e conjunto

Convidados
Hoje nos espera um souper,
Como nunca houve igual!
Delicada e requintadamente,
Sempre aqui se comeu, como se vê!
Aquilo que de brilho enche os aposentos
Nos aparece como sonho e encantamentos.
Como em mágico círculo encerrados,
Exclamam todos: «Ah, charmant!»
Sim, *charmant, amusant, etc.*
Quão velozes as horas passam,
Não é possível o tempo se arrastar.
Aqui a senha é apenas uma:
«*Amusant, amusant, amusant!*» *etc.*

Coplas

Orlovski
Me agrada ter muitos convidados.
Se vive bem a meu lado.
Nos divertimos como queremos e não raro
Acabamos já com dia claro!
Realmente, sempre achei aborrecido
O que se costuma aqui fazer e falar,
Mas aquilo que, como anfitrião, me é permitido
Não posso nos convidados tolerar!
E se eu vir aqui enfadado
Alguém que esteja à minha beira,
O agarro sem mais demora
E o atiro porta fora.
E se, entretanto, indagarem
«Porque assim procedes tu?»
É porque sigo esta regra:
Chacun à son goût!

Quando estou com outros a beber,
Garrafa sobre garrafa esvaziando,
Comigo hão-de todos sede ter
Ou então fico mal humorado!
Se copo atrás de copo emborco,
Daqui ninguém me afasta!
Não suporto quando gritam
«Não quero, já basta!»
Quem a beber não me igualar
E, tolo, faz cerimónia,
Lhe atiro, sem mais me ensaiar,
A garrafa à cachimónia!
E se, entretanto, indagarem, *etc.*

Conjunto

Orlovski
Ah, senhoras e senhores,
Temos brincadeira aqui!

Falke
Vieram em boa hora!

Convidados
Que há? Que há?
Nos diga o que se passa aí!

Orlovski
Seh'n Sie, dies Fräulein zierlich,
Die hält der Herr Marquis für...
Nein, 's ist zu possierlich!

Damen
Für was denn?

Falke
Raten Sie!

Adele
Für eine Zofe hält er mich,
Ist das nicht lächerlich?

Orlovski, Falke, Gäste
Ha ha ha...
Das ist sehr lächerlich!
Ha ha ha...

Orlovski
Mein Herr, das ist nicht sehr galant!
Wie kann man so sich irren?
Wie ungalant!

Falke
Wie ungalant!

Gäste
Wie ungalant!

Eisenstein
Die Ähnlichkeit ist zu frappant...

Gäste
Wie ungalant!

Eisenstein
... das musste mich verwirren.

Lacheslied

Adele
Mein Herr Marquis,
Ein Mann wie Sie
Sollt' besser das verstehen,
Darum rate ich
Nur genauer sich
Die Leute anzusehen!
Die Hand ist doch wohl gar so fein, ach!
Dies Füsschen, so zierlich, so klein, ach!
Die Sprache, die ich führe,
Die Taille, die Tournüre,
Dergleichen finden Sie
Bei einer Zofe nie!
Gestehen müssen Sie fürwahr,
Sehr komisch dieser Irrtum war!
Ja, sehr komisch,
Ha ha ha,
Ist die Sache,
Ha ha ha,
D'rum verzeih'n Sie.
Ha ha ha,
Wenn ich lache,
Ha ha ha...

Adele, Gäste
Ja, sehr komisch,
Ha ha ha,
Ist die Sache,
Ha ha ha...

Adele
Sehr komisch, Herr Marquis,
Sind Sie!
Mit dem Profil
Im griech'schen Stil
Beschenkte mich Natur;
Wenn nicht dies Gesicht
Schon genügend spricht,
Dann seh'n Sie die Figur!
Schau'n durch das Lorgnette Sie dann, ach!
Sich diese Toilette nur an, ach!
Mir scheinet wohl, die Liebe
Macht Ihre Augen trübe,
Der schönen Zofe Bild
Hat ganz Ihr Herz erfüllt!
Nun sehen Sie sie überall!
Sehr komisch ist fürwahr der Fall!
Ja, sehr komisch,
Ha ha ha, *usw.*

Adele, Gäste
Ja, sehr Komisch, *usw.*

Czardas

Rosalinde
Klänge der Heimat,
Ihr weckt mir das Sehnen,
Rufet die Tränen
Ins Auge mir!
Wenn ich euch höre,
Ihr heimischen Lieder,
Zieht mich's wieder,
Mein Ungarland, zu dir!
O Heimat so wunderbar,
Wie strahlt dort die Sonne so klar,
Wie grün deine Wälder,
Wie lachend die Felder,
O Land, wo so glücklich ich war!
Ja, dein geliebtes Bild
Meine Seele so ganz erfüllt,
Dein geliebtes Bild,
Und bin ich auch von dir weit,
Dir bleibt in Ewigkeit doch
Mein Sinn immerdar
Ganz allein geweiht!
O Heimat so wunderbar, *usw.*
Feuer, Lebenslust,
Schwellt echte Ungarbrust...
Heil Zum Tanze schnell!
Czardas tönt so hell!

Orlovski
Vejam, esta menina elegante,
Tomou-a o Senhor Marquês por...
Não, é por demais aberrante!

Senhoras
Por quê, então?

Falke
Adivinhem!

Adele
Por criada me tomou:
Não é mesmo hilariante?

Orlovski, Falke, convidados
Ah, ah, ah...
Isso é mesmo hilariante!
Ah, ah, ah...

Orlovski
Senhor, isso não é muito galante!
Como se pode assim errar?
Que pouco galante!

Falke
Que pouco galante!

Convidados
Que pouco galante!

Eisenstein
A semelhança é tão *frappante*...

Convidados
Que pouco galante!

Eisenstein
... que me fez desnortear!

Canção do riso

Adele
Senhor Marquês,
Um homem como Vossa Mercê,
Deveria ter mais percepção.
Assim, vos posso aconselhar
As pessoas a observar
Com um pouco mais de atenção!
Como as mãos são tão finas, ah!
Estes pezinhos, tão delicados e pequenos, ah!
Um falar tão puro,
A *taille*, a *tournure*,
Uns atributos tais
Numa criada não achará jamais!
Na verdade, tem que admitir,
Um engano destes é mesmo p'ra rir!
Sim, é mesmo p'ra rir...
Ah, ah, ah,
Uma coisa destas!
Ah, ah, ah!
Por isso há-de desculpar,
Ah, ah, ah,
Que eu ria,
Ah, ah, ah!... *etc.*

Adele, convidados
Sim, é mesmo p'ra rir,
Ah, ah, ah,
Uma coisa destas,
Ah, ah, ah!...

Adele
Mesmo p'ra rir, Senhor Marquês,
É o que sois!
Com um perfil
De grego estilo
Me dotou Mãe Natureza;
Se este semblante
Não lhe for bastante,
Me admire então a figura!
Veja lá com a *lorgnette*, ah!
Olhe só esta *toilette*, ah!
Acho que o amor foi furvar
Esse seu olhar!
Da bela criada a representação
Lhe encheu por completo o coração!
E por todo o lado a julga ver!
O caso é mesmo p'ra rir, pode bem crer!
Sim, mesmo p'ra rir,
Ah, ah, ah, *etc.*

Adele, convidados
Sim, mesmo p'ra rir, *etc.*

Xardas

Rosalinde
Ecos da Pátria,
Despertais minha mágoa!
Encheis de água
Os olhos meus!
Quando vos ouço,
Pátrias toadas,
Para ti, minha Hungria,
Me sinto arrastada.
Ó Pátria tão maravilhosa
Onde a luz do Sol brilha, luminosa!
Quão verdes os teus bosques,
Quão ridentes os campos!
Ó terra, onde fui tão ditosa!
Sim, tua imagem querida
Me anche toda a alma,
Tua imagem querida!
E embora de ti longe esteja,
Contigo, para a eternidade,
Meu espírito, para sempre,
A ti estará dedicado!
Ó Pátria tão maravilhosa, *etc.*
Paixão, alegria de viver,
Anima o peito de qualquer magiar!...
Eh! depressa, à dança!
Soam xardas, tão ruflantes!

Brounes Mägdelein
Musst meine Tänz'rin sein;
Reich' den Arm geschwind,
Dunkeläugig' Kind!
Durst'ge Zecher,
Greift zum Becher!
Lasst ihn Kreisen
Schnell von Hand zu Hand!
Schlürft das Feuer
Im Tokayer,
Bringt ein Hoch
Aus dem Vaterland! Ha!
Feuer, Lebenslust, *usw.*
La la la

Fledermaus Waltz

Orlovski
Genug damit, genug!
Diese Tänzer mögen ruh'n!
Bei tauschender Weise
In fröhlichem Kreise
Lasset uns selbst hier tanzen nun!

Einige Gäste
Stellt euch zum Tanz!

Alle
Ja, ja, ein wirbelnder Tanz
Erhöht des Festes Glanz!
Ha, welch ein Fest, welche Nacht voll Freud!
Liebe und Wein gibt uns Seligkeit!
Ging's durch das Leben so flott, wie heut,
Wär' jede Stunde der Lust geweiht!

Eisenstein
Du bist meine Stütze, Freund!

Frank
Ja, deine Stütze für's Leben!

Rosalinde, Orlovski, Falke
Welch ein rührend Wiedersehen
Wird das im Arreste geben!

Alle
Ha, welch ein Fest, *usw.*

Frank
Brüderl, Brüderl, meine Uhr geht schlecht.
Schau, wie viel's auf deiner ist.

Eisenstein
Brüderl, meine geht auch nicht recht,
Weil sie schon gegangen ist.
Holde, hier vor allen,
Lass die Maske endlich fallen,
Dass ich seh', wen ich besiegt
Und wer meine Uhr gekriegt!

Rosalinde
Verlang nicht zu schau'n was hier verhüllt.
Erbeben würdest du vor diesem Bild!

Eisenstein
Hu hu hu hu!
Was heisst denn das?...
... Was heisst denn das?

Adele, Ida
Ha ha ha ha, ein guter Spass...

Adele, Ida, Gäste
... fürwahr, ein prächtiger Spass!

Adele
Bist du ein Mann...

Einige Gäste
Schau sie an!

Adele
... schau sie dir an!

Andere Gäste
Schau sie an!

Ida
Zurück jetzt zu weichen...

Einige Gäste
Schau sie an!
... wäre Blamage!

Andere Gäste
Schau sie an!

Eisenstein
O ich habe schon Courage!
Schätzchen, länger sträub' dich nicht.

Rosalinde
Hab' ein Wimmerl auf der Nase,
D'rum verberg' ich mein Gesicht.

Eisenstein
An das Wimmerl glaub's ich nicht!

Adele, Falke, Frank
Nein, das Wimmerl schreckt ihn nicht!

Eisenstein
Sehen muss ich dies Gesicht!

Adele, Ida, Orlovski, Falke
Er muss sehen dies Gesicht!

Eisenstein, Frank
Eins, zwei, drei,
Vier, fünf, sechs!

Eisenstein
Meinen Hut, meinen Hut.
's ist die höchste Zeit!

Frank
Meinen Hut, meinen Hut, *usw.*

Morena menina,
Serás a minha dançarina;
Dá-me aqui já teu braço,
Criança de olhos negros!
Sedentos beberrões,
Tomai vossos canecões!
Velozes, os fazei,
De mão em mão girar!
O ardor sorvei
Do fundo do Tokay!
Soltai um viva
À terra natal! Ah!
Paixão, alegria de viver, *etc.*
La, la, la...

Valsa do Morcego

Orlovski
Basta, isso já basta!
Estes dançarinos querem descansar!
Tumultuosamente,
Em alegres rodas,
Vamos nós também todos dançar!

Alguns convidados
Prontos para a dança!

Todos
Sim, sim, uma dança rodopiante
Torna a festa mais brilhante!
Ah, mas que festa, que noite de alegria,
Amor e vinho nos dão felicidade!
Se a vida, como hoje, sempre risonha correr,
Cada hora será dedicada ao prazer!

Eisenstein
Amigo, és meu amimo!

Frank
Sim, teu amimo para sempre!

Rosalinde, Orlovski, Falke
Que tocante reencontro
Se vai dar na prisão!

Todos
Ah, mas que festa, *etc.*

Frank
Irmãozinho, irmãozinho, meu relógio avariou-se;
Vê lá que horas são no teu.

Eisenstein *(procurando seu relógio sem o encontrar)*
Irmãozinho também não anda certo o meu.
Porque já desapareceu. *(A Rosalinde)*
Minha linda, com todos a assistir,
Deixa tua máscara cair
Para eu ver a quem cortejo,
E quem o relógio me roubou!

Rosalinde
Não desejes ver o que está aqui coberto;
Perante tal efígie tremerias, decerto!

Eisenstein
Uh, uh, uh, uh!
Que quer dizer isto então?
Que quer dizer isto então?

Adele, Ida
Ah, ah, ah, ah, uma boa diversão!

Adele, Ida, convidados
Na verdade, magnífica diversão!

Adele
Se fores homem a sério...

Alguns convidados
Descobre o mistério!

Adele
... descobre tu o mistério!

Outros convidados
Descobre o mistério!

Ida
Dar parte de fraco e retroceder agora...

Alguns convidados
Descobre o mistério!
... seria *blamage*!

Outros convidados
Descobre o mistério!

Eisenstein
Oh, eu já arranjei *courage*!
Amorzinho, não resistas mais.

Rosalinde
Tenho uma borbulhinha no nariz,
Por isso o rosto estou a tapar.

Eisenstein
Na borbulha não posso acreditar!

Adele, Falke, Frank
Não, a borbulha não o faz temer!

Eisenstein
Este rosto hei-de eu ver!

Adele, Ida, Orlovski, Falke
Esse rosto ele há-de ver!

Eisenstein, Frank *(contando as badaladas)*
Um, dois, três,
Quatro, cinco, seis!

Eisenstein
Meu chapéu, meu chapéu!
Está mesmo na hora!

Frank
Meu chapéu, meu chapéu! *etc.*

Gäste
Seinen Hut, seinen Hut,
Hört doch, wie er schreit!

Eisenstein
Der Arrest harret mein!

Frank
Längst sollt' ich zu Hause sein!

Eisenstein, Frank
Meinen Hut, meinen Rock,
Gebt mir meinen Rock!

Gäste
Seinen Rock, seinen Hut,
Seinen Rock, ha ha ha,
Seinen Hut, gebt ihm seinen Rock!
Ha ha ha!

Frank
Eine kurze Strecke
Gehst du mit mir,

Eisenstein
An der nächsten Ecke,
Da scheiden wir!

Eisenstein, Frank
So lass uns geh'n!

Alle
Auf Wiedersehen, ha ha!
Ha, welch ein Fest, *usw*
Dann bleibet je...
... Stund der Lust geweiht!

Rosalinde, Adele, Orlovski
Ah ah ah, *usw*

Convidados
Seu chapéu, seu chapéu!
Ouçam como ele grita!

Eisenstein
Tenho a prisão à minha espera!

Frank
Há muito que devia estar em casa!

Eisenstein, Frank
Meu chapéu, meu sobretudo!
Me déem o sobretudo!

Convidados
Seu sobretudo, seu chapéu!
Seu sobretudo, ah, ah, ah!
Seu chapéu, lhe déem o sobretudo!
Ah, ah, ah!

Frank
Curta é a distância
Que terás comigo de andar.

Eisenstein
Na próxima esquina,
Nos vamos já separar.

Eisenstein, Frank
Então toca a andar!

Todos
Até à vista, ah, ah, ah!
Ah, mas que festa, *etc.*
Então fique cada...
... hora dedicada ao prazer!

Rosalinde, Adele, Orlovski
Ah, ah, ah! *etc.*

DRITTER AKT
Finale

Alle
O Fledermaus, o Fledermaus,
Lass endlich jetzt dein Opfer aus!
Der arme Mann
Ist gar zu übel dran!

Eisenstein
Woll'n Sie mir erklären nicht,
Was soll bedeuten die Geschicht'?
Noch werd' ich nicht klug daraus?

Falke
So rächt sich die Fledermaus!

Alle
So rächt sich die Fledermaus!
Doch o Fledermaus, o Fledermaus, *usw*

Eisenstein
So erkläre mir doch, ich bitt'!

Falke
Alles, was dir Sorge macht,
War ein Scherz von mir erdacht.

Alle
Und wir alle spielten mit!

Eisenstein
Wie, der Prinz?

Orlovski
Ich spielte mit!

Eisenstein
Und Adele?

Adele
Ich spielte mit!

Eisenstein
Ihr Souper?

Alfred
War nichts als Mythe!

Eisenstein
Doch mein Schlafrock?

Rosalinde
Requisite!

Eisenstein
Wonne, Seligkeit, Entzücken!
O wie macht dies Wort mich froh!
Gattin, lass ans Herz dich drücken!
War auch nicht grad' alles so,
Wir wollen ihm den Glauben,
Der ihn beglückt, nicht rauben.

Adele
Nun, und was geschieht mit mir?

Frank
Bleiben in Arrest Sie hier,
Will ich Sie als Freund und Vater
Bilden lassen fürs Theater.

Orlovski
Nein, ich lass' als Kunstmäzen
Solch' Talent mir nicht entgehen,
's ist bei mir so Sitte
Chacun à son goût!...
... 's ist mal bei mir so Sitte!

Alle andere
's ist mal bei ihm so Sitte!

Alle
Chacun à son goût!

Eisenstein
Rosalinde, vergib deinem treuen
Gabriel. Du siehst, nur da
Champagner war an allem Schuld.

ATO III
Final

Todos
Ó morcego, ó morcego,
Deixa de uma vez tua vítima em sossego!
O desventurado
Já por muitos males foi atormentado!

Eisenstein
Não me querem esclarecer
O que esta história quer dizer?
Continuo aqui como cego?

Falke
Assim se vinga o morcego!

Todos
Assim se vinga o morcego!
Mas ó morcego, ó morcego, *etc.*

Eisenstein
Me esclarece, por favor, então!

Falke
Tudo o que tem te apoquentado
Foi por mim imaginado.

Todos
E cada um de nós teve participação!

Eisenstein
Como, o príncipe?

Orlovski
Eu também participei!

Eisenstein
E a Adele?

Adele
Eu também participei!

Eisenstein *(a Alfred)*
O vosso *souper*?

Alfred
Nada mais que um mito!

Eisenstein *(a Rosalinde)*
Então, meu roupão?

Rosalinde
Um reçuisito!

Eisenstein
Que alegria, que felicidade, que encanto!
Como essas palavras me fazem feliz!
Esposa, me deixa contra o peito te apertar!
Também nem tudo foi bem assim.
Não lhe queremos a confiança negar,
Pois nela está sua folgança.

Adele
E agora que vai ser de mim?

Frank
Se aqui na prisão permanecer,
Mando-a-ei, como amigo e pai,
Para o teatro aprender.

Orlovski
Não, não deixarei, como mecenas,
Um tal talento escapar,
Porque sigo esta regra,
Chacun à son goût!...
... porque sigo esta regra!

Todos os outros
Porque segue esta regra!

Todos
Chacun à son goût!

Eisenstein
Rosalinde, perdoe ao teu dedicado
Gabriel. Bem vês que só o champagne
É o verdadeiro culpado!

Rosalinde
Champagner hat's verschuldet,
La la la...
Was wir heut' erduldet,
La la la...
Doch gab er mir auch Wahrheit
Und zeigt in voller Klarheit
Mir meines Gatten Treue
Und führte ihn zur Reue!
Stimmt ein, stimmt ein,
Und huldigt im Vereine
Dem König aller Weine!

Alle
Stimmt ein! Stimmt ein! Stimmt ein!

Rosalinde
Die Majestät ist anerkannt, *usw*

Alle
Die Majestät wird anerkannt, *usw*

Rosalinde
O champagne é que é o culpado...
Lá, lá, lá...
Do que hoje passámos,
Lá, lá, lá...
Mas me proporcionou a verdade,
Expondo em toda a claridade
Do meu esposo a dedicação,
Ao levá-lo à contrição!
Vamos a voz levantar,
Para todos em conjunto
O rei dos vinhos louvar!

Todos
Vamos a voz levantar, vamos!

Rosalinde
É-lhe reconhecida a majestade, *etc.*

Todos
É-lhe reconhecida a majestade, *etc.*

Die lustige Witwe (Franz Lehár)

libreto: Victor Léon e Leo Stein

ERSTER AKT
Duett

Valencienne
Ich bin eine anständ'ge Frau
und nehm's mit der Ehe genau.
Ich will derlei Aventüren
um gar keinen Preis mehr riskieren!
Es ist ja ein törichtes Spiel,
das niemals uns führt zum Ziel!
Sie wissen das, hoff' ich, genau:
Ich bin eine anständ'ge Frau!
Ich kann nur verlieren,
und Sie nichts gewinnen,
drum müssen der Lockung,
wir eiligst entrinnen.
Gib acht, gib acht! Mein Freund, gib acht!
Und spiele mit dem Feuer nicht!
Eh' du's gedacht, wird's rasch entfacht,
aus Funken eine Flamme bricht!
Sehr gefährlich ist des Feuers Macht,
wenn man sie nicht bezähmt, bewacht!
Wer das nicht kennt, sich leicht verbrennt.
Nimm vor dem Feuer dich in acht.

Camille
Sie sind eine anständ'ge Frau,
das weiss ich ja leider genau.
Doch können Sie wirklich mir glauben,
Sie predigen hier einen Tauben.
Erreich' ich auch niemals mein Ziel,
erkaltet doch nie mein Gefühl.
Ich werde noch alt und noch grau
Sie bleiben die anständ'ge Frau!
Ich kenn' die Gefahren,
ich muss sie ertragen,
ich kann ihnen nimmer
und nimmer entsagen!

Valencienne
Gib acht, gib acht, mein Freund gib acht!
Und spiele mit dem Feuer nicht,

Camille
Ich hab's gedacht, ich hab's gedacht,
Sie pred'gen nur von Pflicht!

Valencienne
Eh' du's gedacht, wird's rasch entfacht,
aus Funken eine Flamme bricht!

Camille
Das Liebesglück mir nimmer lacht,
denn Liebe ist das nicht!

Valencienne
Sehr gefährlich ist des Feuers Macht,
wenn man sie nicht bezähmt, bewacht!
Wer das nicht kennt, sich leicht verbrennt.
Nimm vor dem Feuer dich in acht!

Danilos Gesang

Danilo
Also bitte, ich bin hier. Aber wo ist das Vaterland?

Njegus
Ich melde Sie sogleich seiner Excellenz!

Danilo
Oh Vaterland, du machst bei Tag
mir schon genügend Müh' und Plag'!
Die Nacht braucht jeder Diplomat
doch meistenteils für sich privat!
Um eins bin ich schon im Büro,
doch bin ich gleich drauf anderswo,
weil man den ganzen lieben Tag
nicht immer im Büro sein mag!
Erstatte ich beim Chef Bericht,
so tu' ich's meistens selber nicht,
die Sprechstund' hatt' ich niemals ein,
ein Diplomat muss schweigsam sein!
Die Akten häufen sich bei mir,
ich finde's gibt zu viel Papier;
Ich tauch' die Feder selten ein
und komm' doch in die Tint' hinein!
Kein Wunder, wenn man soviel tut,
dass man am Abend gerne ruht,

A Viúva Alegre (seleção

ATO I
Dueto

Valencienne
Eu sou uma mulher decente
E o matrimónio respeito escrupulosamente.
Em aventuras tais
Por nenhum preço me arrisco mais!
É das mais tolas uma brincadeira assim,
Que nunca nos leva a qualquer fim!
Deve sabê-lo, espero eu, perfeitamente
Eu sou uma mulher decente!
Só poderei vir a perder,
E nem o senhor ficaria a ganhar;
Esta atracção, por isso, é nosso dever
A todo o preço evitar.
Tenha cuidado, tenha cuidado, amigo, cuidado!
Com o fogo não deve brincar!
Antes que notes, depressa ateado,
Logo irrompe a chama a brilhar!
Muito perigoso é do fogo o poder
Se não se refrear, se não se proteger!
Quem o não conheça pode ser queimado,
Com o fogo é bom teres cuidado!

Camille
Sei que é uma mulher decente,
A meu pesar o tenho bem presente.
Mas queira sem dúvida acreditar
Que me faço surdo ao seu sermonear.
Embora nunca alcance o meu fim,
Não arrefece o sentimento em mim.
Estarei já velho e grisalho, certamente,
E continuará a ser uma mulher decente!
Conheço os perigos,
Terei de os enfrentar,
A si não poderei nunca,
Nunca renunciar.

Valencienne
Tenha cuidado, tenha cuidado, amigo, cuidado!
Com o fogo não deve brincar.

Camille
Estou inteirado, estou inteirado,
Só de moral sabe pregar!

Valencienne
Antes que notes, depressa ateado,
Logo irrompe a chama a brilhar!

Camille
As ditas de amor não têm me contemplado,
Pois amor isto não se pode chamar!

Valencienne
Muito perigoso é do fogo o poder,
Se não se refrear, se não se proteger!
Quem o não conheça pode ser queimado,
Com o fogo é bom teres cuidado!

Canção de Danilo

Danilo
Eis-me pois aqui. Mas onde está a Pátria?

Njegus
Os vou anunciar imediatamente a S. Excelência.

Danilo
Ó Pátria, já durante o dia
Me dás bastante esforço e arreia!
Um diplomata tem a noite reservada,
Na sua maior parte, para a vida privada!
À uma, no escritório estou,
Mas logo dali a outro lado vou,
Porque ficar durante todo o santo dia
No gabinete até entastia!
Ao ter de apresentar ao chefe o relatório,
Que não fui eu a o escrever é notório!
À hora do despacho nunca estou presente,
Um diplomata deve-se saber calar, certamente!
Os documentos em meu redor formam montão,
Pois que há papel a mais é minha opinião;
A pena é raro humedecer,
Mas apesar disso sei escrever!
Não admira que, de tanto trabalhar
Se tenha, ao fim do dia, gosto em repousar,

und sich bei Nacht, was man so nennt,
Erholung nach der Arbeit gönnt!
Da geh' ich zu Maxim,
dort bin ich sehr intim,
ich duze alle Damen,
nur' sie beim Kosenamen:
Lolo, Dodo, Joujou,
Cloclo, Margot, Froufrou,
sie lassen mich vergessen,
das teu're Vaterland!
Dann wird champagnisiert,
auch häufig cancaniert,
und geht's ans Kosen, Küssen,
mit allen diesen Süssen:
Lolo, Dodo, Joujou,
Cloclo, Margot, Froufrou,
dann kann ich leicht vergessen
das teu're Vaterland.

Finale

Danilo
Oh kommet doch, oh kommt, ihr Ballsirenen,
folgt den süssen Walzertönen.
Wie sie singen und klingen,
so tanzt doch mit!
hebt Eure Füsschen
ein bisschen im Walzerschritt.
Oh kommet doch, oh kommt, ihr Ballsirenen,
zögert nicht, das Fest zu krönen,
seht, da steht ein Tänzerheer!

Acht Damen
Also bitte, bitte sehr!

Danilo
Wie die Blumen im Lenze erblüh'n,
und in leuchtenden Farben erglüh'n,
so erblühet in rosigster Glut,
lockend der Töne Flut.
Wenn die Geige so zaub'risch erklingt,
und Musik sich den Reigen erzwingt,
dann frisch auf, zögert nicht,
denn die Jugend sie spricht:
's ist der Tanz, holder Füsschen Pflicht!

Damenchor
Bitte sehr, wir zögern nicht!

Alle
Oh kommet doch, oh kommt, ihr Ballsirenen,
folgt den süssen Walzertönen,
wie sie singen und klingen,
oh tanzt doch mit,
hebt Eure Füsschen ein bisschen
im Walzerschritt!
Ja so ist's recht und schön, ihr Ballsirenen,
tanzet lustig, meine Schönen,
fröhlich singt mit hellen Tönen,
solang der Walzer klingt,
tanzt leicht beschwingt.
(Alle tanzen ab ausser Danilo, Hanna, Cascada, St. Brioche und einigen Herren)

Danilo
Oh Vaterland, du machst bei Tag
mir schon genügend Müh' und Plag',
für Nachtdienst dank' ich, Herr Baron,
da geb' ich meine Demission!

Cascada
Madame, darf jetzt ich hoffen?

St. Brioche
Ich seh' den Himmel offen!

Hanna
Ich habe nun die Qual der Wahl!

Danilo
Der Fall ist immer noch fatal!

Hanna
Na schön, wen soll ich wählen?
(Valencienne und Camille treten auf)

Valencienne
Dürft' ich den Tänzer empfehlen?

Danilo
Sapperment! Ein neuer Konkurrent!

Valencienne
Der junge Mann tanzt Polka,
ich hab' es ausprobiert.
Auch tanzt famos er Mazurka,
ich hab' es ausprobiert.
Nach rechts und links kann er tanzen,
ich habe es ausprobiert.
Im Walzer hat er exzelliert,
drum wird er von mir protegiert!
Drum agitier' ich und affichier' ich,
ach bitte, hören Sie mein Wahlplakat!
Wählen Sie doch Rosillon,
er ist der würdigste Tanzkandidat!

Cascada
Wählen Sie nur Cascada!

St. Brioche
Wählen Sie nur St. Brioche,

Valencienne, Cascada, St. Brioche
Er ist der würdigste Tanzkandidat!

Camille
Pardon, Madam', zu viel Reklam'!

Hanna
Das find' ich nicht... doch nein...
(Ihr Blick fällt auf Danilo)
Den ich als Tänzer möchte,
ist einer, der sich gibt den Schein,

E à noite, por assim dizer,
Depois da lida posso espairecer!
Então vou ao »Maxim«;
Ninguém ali me oprime,
Todas por tu eu trato,
Pelo nome de guerra exato:
Lolo, Dodo, Joujou,
Cloclo, Margot, Froufrou
Conseguem me fazer esquecer
A Pátria estremecida!
Depois vamos *champagnar*
E muito *cancanar*;
E há beijos e ternuras
Com todas aquelas doçuras:
Lolo, Dodo, Joujou,
Cloclo, Margot, Froufrou,
Então facilmente consigo esquecer
A Pátria estremecida!

Final

Danilo
Oh, vinde pois, oh, vinde deste baile as sereias!
Segui da valsa as doces melopeias;
Assim como elas cantam e soam,
Dançai também!
Levantai os pezinhos
Em passo de valsa, um bocadinho.
Oh, vinde pois, oh, vinde deste baile as sereias!
Apressai-vos a coroar a festa;
Olhai, uma legião de dançarinos aí se vê!

Oito senhoras
Pois faz favor, não tem de quê!

Danilo
Tal como as flores na Primavera florescem
E em cores brilhantes resplandecem,
Assim, em róseo fulgor desabrochada,
Irrompe em torrente a toada.
Quando o violino toca com magia
E a música a rodopiar nos alicia,
Então vinde lestas, sem mais esmorecer,
Pois a juventude tem isto a dizer:
Para pezinhos mimosos a dança é o dever!

Coro das senhoras
Não tem de quê, não vamos esmorecer!

Todos
Oh, vinde pois, oh, vinde deste baile as sereias!
Segui da valsa as doces melopeias;
Assim como elas cantam e soam,
Oh, dançai também!
Levantai vossos pezinhos um bocadinho,
Em passo de valsa!
Sim, assim está certo e bonito, deste baile as sereias;
Dançai com gosto, minhas belas.
Alegres, cantai com vozes claras!
Enquanto a valsa tocar,
Dançai, leves, a voltear!
(Todos dançam, menos Danilo, Hanna, Cascada, St. Brioche e alguns cavalheiros)

Danilo
O Pátria, já durante o dia
Me dás bastante esforço e arreia!
Agradeço o serviço de noite, senhor Barão.
É aqui lhe apresento a minha demissão!

Cascada
Madame, esperar me posso permitir?

St. Brioche
Estou a ver o Céu a abrir!

Hanna
Tenho agora o suplício da eleição!

Danilo
Ainda continua fatal a situação!

Hanna
Pois bem, quem devo selecionar?
(Entram Valencienne e Camille)

Valencienne
Poderei o dançarino indicar?

Danilo
Com a breca! Um novo pretendente!

Valencienne
O jovem dança a polca,
Pois eu já experimentei.
E dança com primor a mazurca,
Pois eu já experimentei.
Sabe dançar para a esquerda e direita,
Pois eu já experimentei.
Na valsa se viu distinguido,
Por isso é meu protegido!
Por isso vou propelar e afixar,
Ah, ouça por favor, o meu cartaz!
Vamos, escolha Rosillon!
A dançar o par mais capaz!

Cascada
Escolha antes Cascada!

St. Brioche
Escolha antes St. Brioche!

Valencienne, Cascada, St. Brioche
A dançar o par mais capaz!

Camille
Pardon Madame, demasiado *reclame!*

Hanna
Não acho isso... mas não...
(O seu olhar pousa em Danilo)
O par por mim desejado
É aquele em que é aparente

als ob ich ihm egal möcht sein,
Graf Danilo, Sie sind wohl der Rechte!

Danilo
Ich? Gnäd'ge Frau, ich tanze nicht!

Hanna
So leisten Sie kurzweg Verzicht?

Danilo
Verzicht? Oh nein!
Der Tanz ist doch wohl mein?

Hanna
Gewiss, warum?

Danilo
Nun, da der Tanz mein Eigentum,
so darf mit ihm ich alles, tun,
was mir beliebt, nicht wahr?

Hanna
Nun ja?

Valencienne, Camille, St. Brioche, Cascada, Herrenchor
Was treibt er da?

Danilo
Der Tanz, den mir die Gnädige gewährt,
ist doch zehntausend Francs wohl wert!
Mir gehört der Tanz, ich verlang' dafür
zehntausend Francs zu wohltätigen Zweck!

Camille, St. Brioche, Cascada, Herrenchor
Zehntausend Francs?

Cascada
'S ist unerhört!

Danilo
Für diesen Preis geb' ich ihn weg!

St. Brioche, Cascada, Herrenchor
Zehntausend Francs?

St. Brioche
Er ist verrückt!

Danilo
Sie gehn!
Jetzt ist es mir geglückt!
Sehen Sie, meine Gnädige, sehen Sie...

Herrenchor
Zehntausend Francs, das ist zum Lachen!
(Ab)

Danilo
Wie sie aus dem Staub sich machen,
zahlen woll'n die Herren nie!
Ein Griff ins Portemonnaie
tut ihnen furchtbar weh.
So sind die Herren heutzutag,
ein wirklich nobler Schlag!
(Hanna wendet sich empört ab)

Camille *(zu Valencienne)*
Den Angriff muss ich gleich parieren,
die zehntausend Francs, die gebe ich!

Valencienne
Sind Sie schon verliebt?

Camille
Sie wünschten doch selbst...

Valencienne
Untersteh'n Sie sich!
(Camille und Valencienne ab in den Ballsaal, Danilo und Hanna allein)

Danilo
Der Letzte ging. Sie sind befreit,
und jetzt, gnädige Frau,
bin ich zum Tanz bereit.

Hanna
Ich danke sehr.

Danilo
Und mein Mandat? Sie wählten mich doch?

Hanna
Oh Sie Hauptdiplomat, ich tanze nicht!

Danilo
Geigen erklingen, locken so süss,
werden Sie zwingen gewiss!
(Er steht hinter ihr, versucht ihr ins Gesicht zu sehen, sie wendet den Kopf kokett immer weg)

Hanna
Nein, ich will nicht!
(Danilo tanzt um sie herum)
Sie abscheulicher Mann!
Wie prächtig Sie tanzen!

Danilo
Man tut, was man kann!

ZWEITER AKT

Vilja-Lied

Hanna
Ich bitte, hier jetzt zu verweilen,
wo allsogleich nach heimatlichen Brauch
das Fest des Fürsten so begangen wird,
als ob man in Letinje wär' daheim.

Chor
Mi velimo dase dase Heiaho!
Mi velimo dase dase Heiaho!
Lasst uns jauchzen, lasst uns singen!
Lasst uns tanzen, lasst uns springen!
Lasst uns tanzen, lasst uns springen!
Mi velimo dase veslimo! Hei!

Quanto lhe sou indiferente,
Conde Danilo, o senhor é o selecionado!

Danilo
Eu? Saberá vossa Senhoria que eu não danço!

Hanna
Então, se dá ao luxo de uma desistência?

Danilo
Desistência? Oh, não!
A dança é minha, então?

Hanna
Decerto! Por que razão?

Danilo
Ora, se a dança me pertence,
Posso com ela fazer,
Não é, o que na cabeça me der?

Hanna
E então?

Valencienne, Camille, St. Brioche, Cascada, coro masculino
Que é esta maquinação?

Danilo
A dança que Sua Senhoria me concedeu,
Vale bem dez mil francos, acho eu!
A dança me pertence; dela faço cedência
Por dez mil francos para beneficência!

Camille, St. Brioche, Cascada, coro masculino
Dez mil francos?!

Cascada
Nunca tal foi ouvido!

Danilo
Por esse preço dou a precedência!

St. Brioche, Cascada, coro masculino
Dez mil francos?

St. Brioche
Está doido varrido!

Danilo
Aí vão eles!
Agora fui bem sucedido!
Queira ver minha Senhora, queira ver!...

Coro masculino
Dez mil francos, isto só a rir!
(Saem)

Danilo
Veja como se põem a fugir!
Pagar nenhum destes senhores quer!
Meter a mão no *portemonnaie*
É gesto que lhes dói muito, bem se vê.
São assim os senhores da actualidade:
Uma nobre raça, na verdade!
(Hanna se vira para o outro lado irritada)

Camille *(A Valencienne)*
O resto vou já aceitar,
Dez mil francos vou oferecer!

Valencienne
Já estará apaixonado?

Camille
Mas foi a própria a querer...

Valencienne
Não se faça tão ousado!
(Camille e Valencienne saem para o salão de baile. Danilo e Hanna ficam sós)

Danilo
Se foi embora o último; está livre!
E agora, minha Senhora,
Estou pronto para dançar.

Hanna
Muito obrigada.

Danilo
E o meu mandato? Pois não escolheu?

Hanna
Oh, senhor tão alto diplomata! Não quero dançar!

Danilo
Tocam os violinos; nos convidam tão docemente,
Conseguirão a decidir certamente!
(Fica por trás dela, tenta lhe olhar o rosto; ela com garridice, o vai sempre desviando)

Hanna
Não, não quero!
(Danilo dança à sua volta)
Homem detestável!
Como dança soberbamente!

Danilo
Faz-se o possível!

ATO II
Canção de Vilja

Hanna
Vos peço agora que permaneçais
Onde, seguindo com rigor pátrios costumes,
Se realizará a festa do Príncipe,
Como se em Letinje estivéssemos.

Coro
Mi velimo dase dase Heiaho!
Mi velimo dase dase Heiaho!
Exultemos, cantemos!
Dancemos, saltemos!
Dancemos, saltemos!
Mi velimo dase veslimo! Hei!

Hanna
Nun lasst uns aber wie dahein,
jetzt singen unsern Ringelreim
von einer Fee, die – wie bekannt –
daheim die Vilja wird genannt.
Es lebt' eine Vilja, ein Waldmägdelein,
ein Jäger erschaut sie im Felsengestein.
Dem Burschen, dem wurde so eigen zu Sinn,
er schaute und schaut' auf das Waldmägdlein hin.
Und ein nie gekannter Schauer,
fasst' den jungen Jägersmann
sehnsuchtsvoll fing er still zu seufzen an!
Vilja, oh Vilja, du Waldmägdelein,
lass' mich und lass' mich dein Trautliebster sein.
Vilja, oh Vilja, was tust du mir an?
Bang fleht ein liebkranker Mann.

Chor
Vilja, oh Vilja, du Waldmägdelein,
lass' mich lass' mich dein Trautliebster sein.

Hanna
Vilja, oh Vilja, was tust du mir an,
bang fleht ein liebkranker Mann.
Das Waldmägdelein streckte die Hand nach ihm aus,
und zog ihn hinein in ihr felsiges Haus;
dem Burschen die Sinne vergangen fast sind,
so liebt und so küsst gar kein irdisches Kind.
Als sie sich dann sattgeküsst
verschwand sie zu derselben Frist.
Einmal, noch hat der Arme sie gegrüsst:
Vilja, oh Vilja, du Waldmägdelein,
lass' mich und lass' mich dein Trautliebster sein.
Vilja, oh Vilja, was tust du mir an?
Bang fleht ein liebkranker Mann!

Chor
Vilja, oh Vilja, du Waldmägdelein,
lass' mich und lass' mich dein Trautliebster sein.

Hanna
Vilja, oh Vilja, was tust du mir an?
Bang fleht ein liebkranker Mann!

Hanna
Agora vamos, mas como em nossa terra,
Cantar nossa redondilha,
Sobre uma fada – como hão-de saber –
Que o nome de Vilja lá costuma ter.
Ninfa silvestre, uma Vilja existiu,
Um caçador numa rochedos a viu;
De tal forma o rapaz se deixou perturber
Que da ninfa silvestre não trava o olhar.
E um estremecimento nunca experimentado,
Do jovem caçador se foi apoderar;
Começou, saudoso, então a suspirar!
Vilja, ó Vilja, ninfa da floresta!
Eis-me, fiel amante, que te requesta.
Vilja, ó Vilja, disto fui merecedor?
Aflito, te implora um doente de amor!

Coro
Vilja, ó Vilja, ninfa da floresta!
Eis-me, fiel amante que te requesta.

Hanna
Vilja, ó Vilja, disto fui merecedor?
Aflito, te implora um doente de amor!
A ninfa silvestre lhe estendeu a mão
E o levou para a sua rochosa mansão;
Quase o rapaz os sentidos perdia;
Nenhuma filha da Terra assim ama e acaricia.
Quando achou que de beijos já tivera o bastante,
Ela desapareceu nesse mesmo instante.
Mais uma vez a chamou o pobre amante:
Vilja, ó Vilja, ninfa da floresta!
Eis-me, fiel amante que te requesta.
Vilja, ó Vilja, disto fui merecedor?
Aflito, te implora um doente de amor!

Coro
Vilja, ó Vilja, ninfa da floresta!
Eis-me, fiel amante que te requesta.

Hanna
Vilja, ó Vilja, disto fui merecedor?
Aflito, te implora um doente de amor!

Hanna, Danilo
Jeder Druck der Hände
deutlich mir's beschrieb
Er sagt klar, 's ist wahr, 's ist wahr,
Du hast mich lieb!

Carousel (Rodgers)
If I loved you
libreto: O. Hammerstein

When I worked in the mill, weavin' at the loom,
I'd gaze absent minded at the roof
and half the time the shuttle'd tangle in the threads
and the warp'd get mixed with the woof.
If I loved you
somehow I can see just exactly how I'd be.
If I loved you, time and again I would try to say
all I'd want you to know. If I loved you,
words wouldn't come in an easy way,
round in circles, I'd go.
Longin' to tell you, but afraid and shy
I'd let my golden chances pass me by.
Soon you'd leave me, off you would go in the midst of day,
never never to know
how I loved you, if I loved you.
Kinda scrawny and pale,
pickin'at my food,
and lovesick like any other guy,
I'd throw away my sweater and dress up like adue
in a dickey and a collar and a tie.
If I loved you
and I know I would be like you said you'd be with me.
If I loved you, time and again I would try to say, *etc.*

Hanna, Danilo
Ás mãos, ao estreitarem-se
O dão a entender,
Dizem com clareza: de certeza, de certeza,
Que tu me amas!

Carrossel
Se te amasse

Quando trabalhava na fiação, ao tear fiando,
Olhava, distraído para o telhado.
E as mais das vezes a lançadeira nos fios se enrolava,
E urdideira e trama, tudo acabava misturado.
Se te amasse,
Posso, de certo modo, ver exactamente como estaria.
Se te amasse, uma e outra vez tentaria dizer
Tudo o que gostaria que soubesses. Se te amasse,
Dificilmente as palavras saberia escolher.
Em rodeios me perderia.
Ansioso por to confessar, mas pávido e confuso,
De qualquer feliz ocasião não faria uso.
Logo me deixarias, em pleno dia desaparecendo,
Nunca, nunca sabendo
Como te amava, se te amasse.
Algo franzino e pálido,
Na comida a debicar,
Apaixonado como tantos outros,
Largava a camisola e de janota trajava,
De peitilho, colarinho e gravata.
Se te amasse
E sei que seria como disseste
Que serias comigo.
Se te amasse, uma e outra vez tentaria dizer, *etc.*

La corte de Faraón (Lleó)
«Son las mujeres de Babilonia»
libreto: J. de Burgos

Sul
Son las mujeres de Babilonia
las más ardientes que el amor crea;
tienen el alma samaritana,
son por su fuego de Galilea.
Cuando suspiran voluptuosas
el babilonio muere de amor,
y cuando cantan ponen sus besos
en cada nota de su canción:
¡Ay, ba...! ¡Ay, ba...!
¡Ay, babilonio que mares!
¡Ay, va...! ¡Ay, va...!
¡Ay, vámonos pronto a Judea!
¡Ay, va...! ¡Ay, va...!
¡Ay, vámonos allá!
Como las hembras de Babilonia
no hay otras hembras tan incitantes.
Arde en sus ojos de amor la llama,
buscan sus labios besos amantes;
como palmeras que el viento agita,
doblan si danzan sus cuerpos bellos,
dando en sus giros al aire ardiente
la negra seda de sus cabellos.
¡Ay, ba...! ¡Ay, ba...! *etc.*

A Corte de Faraó
«São as mulheres da Babilónia»

Sul
São as mulheres da Babilónia
As mais ardentes que o amor criou;
Têm a alma samaritana,
Pelo seu ardor, são da Galileia.
Quando suspiram, voluptuosas,
O babilónio morre de amor,
E quando cantam depõem seus beijos
Em cada nota da sua canção:
Ai, Ba...! Ai, Ba...!
Ai Babilónia que estorteia!
Ai, va...! Ai, va...!
Ai, vamos degressa para a Judeia!
Ai, va...! Ai, va...!
Ai, vamos lá!
Como as moças da Babilónia
Não há outras tão estimulantes.
Arde em seus olhos a chama do amor,
Buscam seus lábios beijos amantes;
Como palmeiras que o vento agita,
Se curvam, ao dançar seus corpos belos.
E dão em cada volta ao ser ardente
A negra seda dos seus cabelos.
Ai, Ba...! Ai, Ba...! *etc.*

El niño judío (Luna)
«De España vengo»
libreto: Enrique García Álvarez, Antonio Paso y A. Fanosa

Canción española
De España vengo,
soy española.
En mis ojos yo traigo luz de su cielo
y en mi cuerpo la gracia de la manola.
De España vengo,
de España soy.
Y mi cara serrana lo va diciendo,
yo he nacido en España, por donde voy.
A mí lo madrileño me vuelve loca,
y cuando yo me arranco con una copla
al acento gitano de mi canción
toman vida las flores de mi mantón,
de mi mantón, de mi mantón.
De España vengo,
de España soy.
Y mi cara serrana lo va diciendo,
yo he nacido en España, por donde voy.
Campana de la torre de Maravillas,
si es que tocas a fuego, toca deprisa.
Mira que arde
por culpa de unos ojos que estoy mirando.
Por culpa de unos ojos,
madre, me muero.
Por culpa de unos ojos
negros, muy negros.
Que los tengo «metíos» dentro del alma,
y que son los ojazos de mi gitano.
Muriendo estoy, mi vida, por tu desvío,
te quiero y no me quieres, gitano mío.
Mira qué pena,
verse así despreciada, siendo morena.
De España vengo, de España soy,
De España vengo, de España soy,

O Menino Judeu
«De Espanha venho»

Canção espanhola
De Espanha venho,
Sou espanhola.
Em meus olhos trago a luz do céu
Em meu corpo a graça da *manola*.
De Espanha venho,
De Espanha sou.
E minha cara serrana o vai dizendo,
Nasci em Espanha, por onde vou.
A mim, o madrileno doida me põe,
E quando avanço com uma copla,
Ao sabor cigano do meu canto,
Se tornam vivas as flores do meu manto,
Do meu manto, do meu manto.
De Espanha venho,
De Espanha sou.
E minha cara serrana o vai dizendo,
Nasci em Espanha, por onde vou.
Sino da torre de Maravilas,
Se tocas a fogo, toca depressa.
Olha que arde
Por culpa de uns olhos que estou vendo.
Por culpa de uns olhos,
Minha mãe, eu morro.
Por culpa de uns olhos
Negros, bem negros,
Que os tenho «botados» dentro da alma,
E que são os luzeiros do meu cigano.
A morrer estou, minha vida, pelo teu engano,
Te quero e não me queres, meu cigano.
Olha que pena, desprezada
Me ver assim, sendo morena.
De Espanha venho, de Espanha sou.
De Espanha venho, de Espanha sou,

DRITTER AKT
Duetto

Hanna
Ach! Sehen Sie, jetzt würde ich zu meinem
Mann sagen: lieber Da...

Danilo
Da...

Hanna
Da-go-bert, deswegen bin ich nicht in Paris. Führ'
mich woanders hin.

Danilo
Er führt sie zu Maxim, dort ist er sehr intim, *etc.*

Danilo
Lippen schweigen,
's flüstern Geigen,
hab' mich lieb!
All die Schritte
sagen bitte,
hab' mich lieb!

Hanna
Jeder Druck der Hände
deutlich mir's beschrieb,

Danilo
Er sagt klar, 's ist wahr, 's ist wahr,
Du hast mich lieb!

Hanna
Bei jedem Walzerschritt,
tanzt auch die Seele mit,
da hüpft das Herzchen klein
es klopft und pocht: sei mein, sei mein!
Und der Mund, er spricht kein Wort,
doch tönt es fort und immerfort:
Ich hab' dich ja so lieb, ich hab' dich lieb!

Hanna, Danilo
Jeder Druck der Hände
deutlich mir's beschrieb...
Er sagt klar, 's ist wahr, 's ist wahr,
Du hast mich lieb!

Finale

Hanna
Ja, das Studium der Weiber ist schwer.

Zeta
Nimmt uns Männer verteufelt auch her!

Danilo
Niemals kennt doch an Seele und Leib
man das Weib...

Alle
Weib, Weib, Weib, Weib!
Mädchen zart, Gretchenart, blondes Haar,
mit dem treuesten Blauäugleinpaar.

Chor
Ob sie schwarz oder rot oder blond sin gefärbt,
's ist egal, man wird doch gegerbt!

Danilo
Lippen schweigen,
's flüstern Geigen,
hab' mich lieb!

Hanna
All die Schritte
sagen bitte,
hab' mich lieb!

ATO III
Dueto

Hanna
Ah, veja lá, neste momento diria
Ao meu marido: «Querido Da...»

Danilo
«Da...»

Hanna
«Da-go-bert! Para isto não estou eu em Paris.
Leva-me daqui para outro lado».

Danilo
Vai a levar ao Maxim, lá ninguém o oprime, *etc.*

Danilo
Se calam os lábios,
Segredam os violinos,
Ama-me!
Cada passo em redor
Nos diz; por favor,
Ama-me!

Hanna
As mãos, ao estreitarem-se,
O dão a entender.

Danilo
Dizem, com clareza: de certeza, de certeza,
Que tu me amas!

Hanna
Em cada passo de valsa,
Também a alma dança,
Meu coraçãozinho bate,
Satisfeito suspira: sê meu, sê meu!
E a boca emudece,
No entanto o som cresce:
Amo-te tanto, amo-te!

Hanna, Danilo
Ás mãos, ao estreitarem-se
O dão a entender...
Dizem com clareza: de certeza, de certeza,
Que tu me amas!

Final

Hanna
Sim, as mulheres são difíceis de explicar.

Zeta
Nos põem a cabeça doida, a girar!

Danilo
Nunca em corpo e alma se pode conhecer
A mulher...

Todos
Mulher, mulher, mulher, mulher!
Terna menina, modos inocentes, cabelos doursdos,
Com os olhos azuis mais afeiçoados.

Coro
Tenham cabelo negro, ruivo ou louro,
É o mesmo! Nos vão sempre ao couro!

Danilo
Se calam os lábios,
Segredam os violinos,
Ama-me!

Hanna
Cada passo, em redor,
Nos diz: por favor,
Ama-me!

y mi cara serrana lo va diciendo,
yo he nascido en España, por donde voy.
De España vengo, soy española,
de España vengo, de España soy.
Y mi cara serrana lo va diciendo,
yo he nascido en España, por donde voy.
De España vengo, de España soy.

La verbena de la Paloma

(Bretón)

«El aceite de ricino»

libreto: Ricardo de la Vega

Don Hilarión
El aceite de ricino
ya no es malo de tomar.
Se administra en píldoritas
y el efecto es siempre igual.

Don Sebastián
Hoy las ciencias adelantan
que es una barbaridad.

Don Hilarión
¡Es una brutalidad!

Don Sebastián
¡Es una bestialidad!

Don Hilarión
La limonada purgante
no la pide nadie ya.

Don Sebastián
Como que esa limonada
yo no sirve para ná.
Es lo mismo que un refresco
de naranja o de cebá.

Don Hilarión
Pues por eso, justamente,
ya no es ni chicha ni limoná.

Don Sebastián
Pero el agua de Loeches
es un bálsamo eficaz.

Don Hilarión
Hoy la ciencia lo registra
como muy perjudicial.

Don Sebastián
¿El agua de Loeches?

Don Hilarión
Muy mala, muy perjudicial.

Don Sebastián
Hoy las ciencias adelantan
que es una barbaridad.

Don Hilarión
¡Es una brutalidad!

Don Sebastián
¡Es una bestialidad!

Ambos
Es una brutalidad, una bestialidad.

Don Sebastián
El calor que hace esta noche
sí que es una atrocidad.
Y yo tengo a todas horas
la cabeza tan sudá...

Don Hilarión
Eso es bueno y conveniente,
mi señor don Sebastián.

Don Sebastián
¿Quién dirá que esta camisa
me la acaban de planchar?

Don Hilarión
¿Esa camisa?

Don Sebastián
Sí, señor.

Don Hilarión
No lo dirá nadie.

Don Sebastián
Pero...

Don Hilarión
Yo le digo que el que suda
vence toda enfermedad.

Don Sebastián
¿Qué me dice usted?

Don Hilarión
No hay cosa mejor.

Don Sebastián
No lo sabía.

Don Hilarión
Si lo acaban de descubrir.

Don Sebastián
Hoy las ciencias adelantan
que es una barbaridad.

Don Hilarión
¡Es una brutalidad!

Don Sebastián
¡Es una bestialidad!

Ambos
Es una brutalidad, una bestialidad.

É minha cara serrana o vai dizendo,
Nasci em Espanha, por onde vou.
De Espanha venho, sou espanhola,
De Espanha venho, de Espanha sou.
É minha cara serrana o vai dizendo,
Nasci em Espanha, por onde vou.
De Espanha venho, de Espanha sou.

La verbena de la Paloma

«O óleo de rícino»

Don Hilarión
O óleo de rícino
Já não é mau de tomar.
Se administra em pílulazitas
E o efeito é sempre igual.

Don Sebastián
Hoje as ciências avançam
Que é uma barbaridade.

Don Hilarión
É uma brutalidade!

Don Sebastián
É uma bestialidade!

Don Hilarión
A limonada purgante
Ninguém a pede já.

Don Sebastián
Pois que essa limonada
Já não serve para nada.
É o mesmo que um refresco
De laranja ou de cevada.

Don Hilarión
Pois por isso, justamente,
Já não é nem chicha nem limonada.

Don Sebastián
Mas a água de Loeches
É um bálsamo eficaz.

Don Hilarión
Hoje a ciência a dá
Como muito prejudicial.

Don Sebastián
A água de Loeches?

Don Hilarión
Muito má, muito prejudicial.

Don Sebastián
Hoje as ciências avançam
Que é uma barbaridade.

Don Hilarión
É uma brutalidade!

Don Sebastián
É uma bestialidade!

Ambos
É uma brutalidade, uma bestialidade!

Don Sebastián
O calor que faz esta noite
É mesmo uma atrocidade.
E eu tenho permanentemente
A cabeça tão suada...

Don Hilarión
Isso é bom e conveniente,
Meu senhor, don Sebastián.

Don Sebastián
Quem diria que esta camisa,
Foi agora acabada de engomar?

Don Hilarión
Essa camisa?

Don Sebastián
Sim, senhor.

Don Hilarión
Ninguém o diria.

Don Sebastián
Mas...

Don Hilarión
Lhe digo que o que sua
Vence toda a enfermidade.

Don Sebastián
Que me diz o senhor?

Don Hilarión
Não há coisa melhor.

Don Sebastián
Não o sabia.

Don Hilarión
Acabem de o descobrir.

Don Sebastián
Hoje as ciências avançam
Que é uma barbaridade.

Don Hilarión
É uma brutalidade!

Don Sebastián
É uma bestialidade!

Ambos
É uma brutalidade, uma bestialidade.

Julián
Unos ríen y otros
lloran de verdad.

Señá Rita
¡Julián!

Julián
¡Señá Rita!

Señá Rita
¿Qué tienes?

Julián
¡Yo? Ná!

Señá Rita
¿Llorando la noche
te vas a pasar?

Julián
¿Qué quiere usted que haga?

Señá Rita
Ser hombre y demás.

Julián
¡Lo soy, señá Rita!

Señá Rita
Pues pruébalo ya.

Julián
Esta noche misma
lo voy a probar.

Señá Rita
¡Quieto! Calla y bebe.

Julián
¡Maldita sea la...!

Tabernero
Las cuarenta.

Mozo 1
Bueno.

Mozo 2
Si te falto el as
ni acusas cuarenta
ni veinte, ni ná.

Tabernero
A vosotros antes
as tocó ganar.

Mozo 1
A otro juego.

Mozo 2
¡Vamos!

Tabernero
Eres tú el que da.

Julián
También la gente del pueblo
tiene su corazoncito,
y lágrimas en los ojos,
y celos mal reprimidos.
Bigornia del herrador
es este corazón mío.
Cuantos más golpes le dan
más duro está el maldecio.
Y por una morena chulapa
me veo perdío,
y a la cara me sale el coraje
que llevo escondío.

Señá Rita
Si a la cara te sale el coraje
que estaba escondío,
deja ya la morena chulapa
y ten más sentío.

Don Hilarión
Hay bastantes enterocolitis
durante el estío.
Antes yo me reía de todo,
y ya no me río.

Don Sebastián
Yo me privo de fruta y tomates
durante el estío.
Los calores me ponen tan flojo
que estoy aburrío.

Tabernero e mozos
Yo fallé con la sota de espadas/bastos/copas
y el juego era mío.
Que no, hombre, que no.
No sabemos ni quién ha ganado
ni quién ha perdío.

«El niño dormido»

Portero
El niño está dormío;
acuéstale, mujer.

Portera
Si hace un calor arriba
que sale fuego
de la pared.
Vamos, hermoso, vamos.

«Por ser la Virgen de la Paloma»

Todos
¡Ja, ja, ja, ja!
¡Ja, ja, ja, ja!

Ellas
¿Cuántos bufuelos
nos vais a dar?

Julián
Uns riem e outros
Choram de verdade.

Señá Rita
Julián!

Julián
Señá Rita!

Señá Rita
Que tens?

Julián
Eu? nada!

Señá Rita
Chorando vais
A noite passar?

Julián
Que quer a senhora que faça?

Señá Rita
Que seja homem e não só.

Julián
Pois sou, señá Rita!

Señá Rita
Então prova-o já.

Julián
Esta noite mesma
O irei provar.

Señá Rita
Quieto! Cala-te e bebe.

Julián
Maldita seja a...

Taberneiro
As quarenta.

Moço I
Bom.

Moço II
Se te falta o ás,
Não acusas quarenta,
Nem vinte, nem nada.

Taberneiro
A vocês, antes,
Lhes tocou ganhar.

Moço I
Outro jogo.

Moço II
Vamos!

Taberneiro
És tu quem dá!

Julián
Também a gente do povo
Tem seu coraçãozinho,
E lágrimas nos olhos
E ciumes mal reprimidos.
Bigorna de ferrador
É este coração meu.
Quantos mais golpes lhe dão,
Mais duro está o maldito.
E por uma morena *chulapa*
Me vejo perdido.
E à cara me vem o ânimo
Que trago escondido.

Señá Rita
Se à cara te vem o ânimo
Que estava escondido,
Deixa já a morena *chulapa*
E toma mais sentido.

Don Hilarión
Há bastantes enterocolites
Durante o Estio.
Dantes me ria de tudo,
E já não me rio.

Don Sebastián
Privo-me de fruta e tomates
Durante o Verão.
Põem-me os calores tão fraco
Que estou aborrecido.

Taberneiro e moços
Falei com a dama de espadas/paus/copas
E o jogo era meu.
Pois não, homem, pois não.
Não sabemos nem quem ganhou
Nem quem perdeu.

«O menino adormecido»

Porteiro
O menino está dormindo;
Deita-o, mulher.

Porteira
Faz um calor lá em cima
Que sai fogo
Da parede.
Vamos, meu lindo, vamos.

«Por ser a Virgem de La Paloma»

Todos
Ah, ah, ah, ah!
Ah, ah, ah, ah!

Elas
Quantos bolos
Nos vais dar?

Ellos
Cuarenta libras,
¡las que querás!

Ellas
¡Queremos churros!

Ellos
¡Vengan acá!

Ellas
¡Quiero aguardiente!
¡Yo limóna!

Ellos
¡A ver si luego
sus alegrás!
Por ser la Virgen
de la Paloma
un mantón de la China-na,
China-na, China-na,
un mantón de la China-na
te voy a regalar.
Toma un churrito,
mi niña, toma,
y no seas endina-na,
dina-na, dina-na,
y no seas endina-na,
que me vas a matar.

Ellas
Por ser la Virgen
de la Paloma
un mantón de la China-na,
China-na, China-na,
un mantón de la China-na,
me vas a regalar.

Ellos
Te voy a regalar.

Ellas
Venga el regalo
si no es de broma,
y llévame en berlina-na,
lina-na, lina-na,
y llévame en berlina-na
al Prado a pasear.

Eles
Quarenta libras,
Quantos quiserdes!

Elas
Queremos churros!

Eles
Venham cá!

Elas
Quero aguardente!
E eu limonada!

Eles
A ver se logo
Vos alegrais!
Por ser a Virgem
De la Paloma
Um manto da China-na,
China-na, China-na,
Um manto da China-na
Te vou dar.
Toma um churrito,
Minha menina, toma,
E não sejas ladina-na
Dina-na, dina-na
E não sejas ladina-na,
Que me podes matar.

Elas
Por ser a Virgem
De la Paloma,
Um manto da China-na
China-na, China-na?
Um Manto da China-na
Me vais dar.

Eles
Te vou dar.

Elas
Venha o presente
Se não for a brincar,
E me leva na berlinda-da,
Linda-da, linda-da,
E me leva na berlinda-da
Ao Prado, a passear.

El rey que rabió (Chapí)

«Juzgando por los síntomas que tiene el animal»

libreto: Manuel Ramos Carrión

Coro de doctores
Juzgando por los síntomas que tiene el animal
bien puede estar hidrófobo y puede no lo estar.
Y afirma el gran Hipócrates que el perro, en caso tal,
suele ladrar muchísimo o suele no ladrar.
Con la lengua afuera,
torva la mirada,
húmedo el hocico,
débiles las patas,
muy caído el rabo,
las orejas gachas,
todos estos signos
prueba son de rabia.
Pero al mismo tiempo
bien pueden probar
que el perro esté cansado
de tanto andar.
Doctores sapientísimos que yo he estudiado bien
son en sus obras clínicas de nuestro parecer.
«Fermentus virum rabicum qui corpus cani est
mortalis sunt per accidens, mortalis sunt per se.»
Para hacer la prueba
que es más necesaria,
agua le pusimos
en una jofaina;
y él su fue gruñendo
sin probar el agua.
Todos estos signos
prueba son de rabia.
Pero al mismo tiempo
signos son tal vez
de que el animalito
no tiene sed.
Y de esta opinión
nadie nos sacará;
el perro está rabioso
o no lo está.

O rei que rabiou

«Julgando pelos sintomas que tem o animal...»

Coro de doutores
Julgando pelos sintomas que tem o animal,
Bem pode estar hidrófobo e pode não estar.
E afirma o grande Hipócrates que o cão, num caso tal,
Costuma ladrar muitíssimo e costuma não ladrar.
Com a língua de fora,
Turvo o olhar,
Húmido o focinho,
Fraquitas as patas,
Bem caído o rabo,
As orelhas baixas,
Estes sinais todos
São prova de raiva.
Mas, ao mesmo tempo,
Bem podem provar
Que o cão está cansado
De tanto andar.
Doutores sapientíssimos, que eu estudei bem,
São, em suas obras clínicas, do nosso parecer.
«Fermentus virum rabicum qui corpus cani est
Mortalis sunt per accidens, mortalis sunt per se.»
Para tirar a prova
Que é mais necessária,
Água lhe pusemos
Num alguidar;
Se foi embora, gruntindo,
Sem a água provar.
Todos estes sinais
São prova de raiva.
Mas, ao mesmo tempo,
Sinais são, talvez,
De que o bichinho
Não estava com sede.
E desta opinião,
Nada nos mudará:
O cão está raivoso
Ou então não está.

La revoltosa (Chapí)

«Cuando clava mi moreno»

libreto: J. López Silva
y Carlos Fernández Shaw

Soledad
Cuando clava mi moreno
sus ojazos en los míos,
¡todo mi cuerpo me se enciende
y me se pierde el sentio.
Y después que ha sucedio...

Los demás
¿Qué?

Soledad
¡Me da frío!
Porque saben los que quieren
las cosas que puen hacer,
¡ay, ay!
los ojazos de un moreno
clavaos en una mujer.

Las demás
¡Ay, ay!
Los ojazos de un moreno
clavaos en una mujer.

Soledad
Cuando un hombre soso y feo
y además tonto perdío,
camela con fatiguitas
a una mujer de sentío,
casi siempre ha sucedio...

Lo demás
¿Qué?

Soledad
¡Angel mío!
Que ella le tire el anzuelo
y él lo muerde como un pez...
¡ay, ay!
y así se ven en el mundo
las desgracias que se ven.

Los demás
¡Ay, ay!
y así se ven en el mundo
las desgracias que se ven.

A revoltosa

«Quando crava meu moreno...»

Soledad
Quando crava meu moreno
Os seus luzeiros nos meus,
Todo meu corpo se inflama
E se me perde o sentido.
E depois do sucedido...

As outras
O quê?

Soledad
Me faz frio!
Porque sabem os que bem querem
As coisas que podem fazer,
Ai, ai!
Os luzeiros de um moreno,
Crava-os numa mulher.

As outras
Ai, ai!
Os luzeiros de um moreno
Crava-os numa mulher.

Soledad
Quando um homem ensonso e feio
E, ainda mais, tonto perdido,
Corteja com ninharias
Uma mulher de sentido,
Quase sempre tem sucedido...

As outras
O quê?

Soledad
Anjo meu!
Que ela lhe atire o anzol
E ele morda como um peixe...
Ai, ai!
E assim se vêem no Mundo
As desgraças que se vêem.

As outras
Ai, ai!
E assim se vêem no Mundo
As desgraças que se vêem.

«¿Por qué de mis ojos los tuyos retiras?»

Felipe
¿Por qué de mis ojos
los tuyos retiras,
por qué?

Mari Pepa
¿Por qué me desprecias,
por qué no me miras,
por qué?

Felipe
¿Yo?
¡No!

Mari Pepa
¡Tú!

Felipe
¡No!
¿Por qué de ese modo
te fijas en mí?

Mari Pepa
¿Qué quieres decirme
mirándome así?
¿Por qué sin motivos
te pones tan triste,
por qué?

Felipe
¿Por qué de mi lado
tan pronto te fuiste,
por qué?

Mari Pepa
¿Yo?
¡No!

Felipe
¡Tú!

Mari Pepa
¡No!

Felipe
¿Por qué de ese modo te fijas en mí?

Mari Pepa
¿Qué quieres decirme mirándome así?

Felipe
¡Así!

Mari Pepa
¡Así!

Felipe
¿Me quieres?

Mari Pepa
¿Me quieres?

Ambos
¿Me quieres

Felipe
¡Sí!

Mari Pepa
¡Sí!

Mari Pepa
¡Ay, Felipe de mi alma!
¡Si contigo solamente yo soñaba!

«Porque dos meus olhos teus olhos desvias?»

Felipe
Porque dos meus olhos
Teus olhos desvias,
Porquê?

Mari Pepa
Porque me desprezas,
Porque não me olhas,
Porquê?

Felipe
Eu?
Não!

Mari Pepa
Tu!

Felipe
Não!
Porque desse modo
Te fixas em mim?

Mari Pepa
Que queres tu dizer-me,
Me olhando assim?
Porque sem motivos,
Ficas tão triste,
Porquê?

Felipe
Porque do meu lado
Tão depressa fugiste,
Porquê?

Mari Pepa
Eu?
Não!

Felipe
Tu!

Mari Pepa
Não!

Felipe
Porque desse modo te fixas em mim?

Mari Pepa
Que queres tu dizer-me, me olhando assim?

Felipe
Assim!

Mari Pepa
Assim!

Felipe
Gostas de mim?

Mari Pepa
Gostas de mim?

Ambos
Gostas de mim?

Felipe
Sim!

Mari Pepa
Sim!

Mari Pepa
Ai, Felipe da minha alma!
Só contigo sonhava!

Felipe
¡Mari Pepa de mi vida!
¡Si tan sólo en ti pensaba noche y día!
¡Mírame así!

Mari Pepa
¡Mírame así!

Ambos
¡Pa que vea tu alma leyendo en tu ojos,
y sepa, serrano/a que piensas en mí!

Felipe
La de los claveles dobles,
la del manojo de rosas,
la de la falda de céfiro
y el pañuelo de crespón;
la que iría a la verbena
cogidita de mi brazo...
¡eres tú, porque te quiero,
chula de mi corazón!

Mari Pepa
¡El hombre de mis fatigas,
pa mí siempre en cuerpo y alma,
pa mí sola, sin que nadie
me dispute su pasión!
Con quien iría del brazo
tan feliz a la verbena...
¡eres tú, porque te quiero,
chulo de mi corazón!

Felipe
¡Ay, chiquilla, por Dios! Por Dios!

Mari Pepa
¡Zalamero! ¡Chiquillo!

Felipe
¡Chiquilla!

Mari Pepa
¡No me hables así!

Felipe
¡Te quiero!

Mari Pepa
¡Te quiero!

Ambos
¿Me quieres tú a mí?
¿No te voy a querer, prenda mía?
De mí, ¿qué sería sin tí?

Felipe
¡Nena mía!

Mari Pepa
¡Felipillo!

Felipe
¡Mi morena!

Mari Pepa
¡Mi querer!

Felipe
¡Ay, tú eres ésa!

Mari Pepa
¡Ay, tú eres ése!

Ambos
Ay, pues si tú no lo fueres, mi vida,
¿quién lo habría de ser?

Mari Pepa
¡Chiquillo!

Felipe
¡Chiquilla!

Mari Pepa
¡No me hables así!

Ambos
¡Te quiero, te quiero!
¿Me quieres tú a mí?
De mí, ¿qué sería sin tí,
sin tí, sin tí?
De mí, ¿qué sería sin tí?

Felipe
Mari Pepa da minha vida!
Só em ti pensava noite e dia!
Olha-me assim!

Mari Pepa
Olha-me assim!

Ambos
Para que veja a tua alma ao ler nos teus olhos,
E saiba, serrano(a) o que pensas de mim!

Felipe
Aquela, de cravos dobrados,
Aquela, do ramo de rosas,
Aquela, com saia de cambraia
E com lenço de crespão;
Aquela, que iria à verbena
Agarradinha ao meu braço...
És tu, porque te amo,
Chula do meu coração!

Mari Pepa
O homem das minhas canseiras,
Sempre meu, de corpo e alma,
Só meu, sem que nada
Me dispute sua paixão!
Pelo braço de quem iria
Tão feliz à verbena...
És tu, porque te amo,
Chulo do meu coração!

Felipe
Ai, pequerrucha, por Deus! Por Deus!

Mari Pepa
Meu lamecha! Pequerrucho!

Felipe
Pequerrucha!

Mari Pepa
Não me fales assim!

Felipe
Amo-te!

Mari Pepa
Amo-te!

Ambos
Tu amas-me?
Não te amaria eu, minha prenda?
Que seria de mim, sem ti?

Felipe
Minha filhinha!

Mari Pepa
Felipinho!

Felipe
Minha morena!

Mari Pepa
Meu amor!

Felipe
Ai, és a tal!

Mari Pepa
Ai, és o tal!

Ambos
Ai, pois se tu não o fosses, minha vida,
Quem haveria de ser?

Mari Pepa
Pequerrucho!

Felipe
Pequerrucha!

Mari Pepa
Não me fales assim!

Ambos
Amo-te, amo-te!
Amas-me?
Que seria de mim sem ti,
Sem ti, sem ti?
Que seria de mim sem ti?

Agua, azucarillos y aguardiente (Chueca)

«Vivimos en la ronda de Embajadores»

libreto: Miguel Ramos Carrión

Coro de barquilleros
Vivimos en la ronda de Embajadores,
al lao de la Ribera de Curtidores;
pasamos nuestre vida con los chiquillos,
que son los que consumen nuestros varquillos.
Cruzamos el Prao,
la plaza de Colón,
voceando: quién los quiere,
tiernecitos,
tostaítos,
de canela y de limón!
Las niñeras y los soldaos
por nosotros están pirraos,
les dan cuartos a los chiquillos
y hablan mientras juegan a los barquillos;
y los seis a ocho barquillos
que les damos por favor
se los comen muy tranquilos
entre la niñera y el gastador.
Cuando viene un señorito
y nos dice: ¿Vamo a jugar?
en menos que canta un gallo
la trampa está preparà.
Como están los clavos flojos
y la máquina desnivelá,
por más que se vuela mico
qui ni pa Dios que nos pué ganar.

Dos barquilleros
Sería un pueblo

Otros dos barquilleros
O dos o tres

Los cuatro
Que un silbante ganar quisiera
a los barquilleros de Lavapiés.

Dos barquilleros
Sería un pueblo

Outros dos barquilleros
O dos o tres

Los cuatro
Que un silbante ganar quisiera
a los barquilleros de Lavapiés.

Uno
Yo me voy a las Vistibiribillas,
¡barquillos finos!

Otro
Yo a la Puerta de Alcalá, barabalá
¡que son de pistón!

Otro
Yo me quedo en Recoleberetos,
¡Los llevo de canela!

Otro
Yo, a la plaza de la Cebabarababa,
¡los llevo de limón!

Los cuatro
¡Ar uno! ¡Ar dos! ¡Ar uno! ¡Ar dos!
¡Adiós!

Água, *azucarillos* e aguardente

«Vivemos na ronda de Embajadores»

Coro de barquilheiros
Vivemos na Ronda de Embajadores,
Ao lado da Ribera de Curtidores;
Passamos a vida com a miudagem,
Pois são os que compram os nossos barquilhos.
Atravessamos o Prado,
A praça de Colombo,
Apregoando: quem os quer,
Tenrinhos,
Tostadinhos,
De canela e limão!
Atravessamos o Prado,
A praça de Colombo,
Apregoando: quem os quer,
Tenrinhos,
Tostadinhos,
De canela e limão!
As amas e os soldados,
Por nós ficam em cuidados,
Dão uns tostões aos fedelhos
E tagarelam enquanto jogam aos barquilhos;
E os seis ou oito barquilhos,
Que lhes damos por favor,
Comem-nos, muito tranquilos,
A ama e o pagador.
Quando passa um rapazelho
E nos diz: Vamos jogar?
Em menos de duas penadas
Está a tramóia preparada,
Como estão os pregos frouxos
E a máquina desnivelada,
Por mais que lhe saia mico,
Nem por Deus nos há-de ganhar.

Dois barquilheiros
Seria precisa toda uma aldeia.

Outros dois barquilheiros
Ou duas ou três.

Os quatro
Que um espertalhão quisesse ganhar
Aos barquilheiros de Lavapiés.

Dois barquilheiros
Seria precisa toda uma aldeia.

Outros dois barquilheiros
Ou duas ou três

Os quatro
Que um espertalhão quisesse ganhar
Aos barquilheiros de Lavapiés.

Um
Vou para as Vistibiribillas,
Barquilhos finos!

Outro
Eu, para a Porta de Alcalá, barabalá,
Que são de pistão!

Outro
Eu fico em Recoleberebetos,
Que os levo de canela!

Outro
Eu, para a praça da Cebabarababa,
Que os levo de limão!

Os quatro
A uma! Às duas! A uma! Às duas!
Adeus!

La Tempranica (Giménez)

«La tarántula é un bicho mú malo»

libreto: J. Romea

Grabié
La tarántula é un bicho mú malo;
no ze mata con piedra ni palo.
Que juye y ze mete por toos los rincones,
y zon mú malinas sus picazones.
¡Ay mare! No zé que tengo,
que ayé pazé por la era
y ha principiaíto a entrarme
er ma de la tembleera.
Zerá q'a mí me ha picao
la tarántula dañina,
y eztoy toítico enfermeo
por zu zangre ton indina.
¡Ze coman los menguez!
¡merdita la araña
que tié en la barriga
pintá una guitarra!
Bailando se cura
tan jondo doló.
¡Ay!
¡Malhaya la araña que a mí me picó!
No le temo a los rayoz ni balaz,
ni le tremo a otra coza más mala,
que me hizo me pare
máz guapo que el gayo,
pero a azte bichito
lo parta un rayo.
¡Ay mare! Yo estoy malico;
me están entrando unos zuores
que me han dejaíto zeco
y comío de picorez.
Zerá que a mí me ha picao
la tarántula dañina;
y por ezo me he quedao
máz dergao que una zardina.
¡Ze coman los menguez!

La Tempranica

«A tarântula é bicho muito mau»

Grabié
A tarântula é bicho muito mau,
Não se mata nem com pedra nem com pau.
Que foge e se mete por cada rincão
E a sua picadela parece maldição.
Ai, mãe! Não sei que tenho,
Que ontem passei pela eira
E começou logo a dar-me
O mal da tremedeira.
Será que fui picado
Pela tarântula daninha
E estou todinho achacado
Com o seu sangue maligno.
Que se comam os diabos!
Maldita aranha,
Que tem na barriga
Pintada uma viola!
Dançando se cura
Dor tão profunda.
Ai!
Mal haja a aranha que me picou!
Não temo nem raios nem balas,
Nem temo outra coisa pior;
Que me fez meu pai
Mais valente que o gaio,
Mas este bichito
Que o parta um raio!
Ai, mãe! Estou malzinho;
Me estão a vir uns suores
Que me deixam seco
E roído de ardores.
Será que fui picado
Pela tarântula daninha
E foi por isso que fiquei
Mais delgado que sardinha.
Que se comam os diabos!

¡maldita la araña
que tié en la barriga
pintá una guitarra!
Bailando ze cura
tan jondo dolió.
¡Ay!
¡Malhaya la araña que a mí me picó!

Maldita aranha,
Que tem na barriga
Pintada uma viola!
Dançando se cura
Dor tão profunda.
Ai!
Mal haja a aranha que me picou!

El barberillo de Lavapiés

(Barbieri)

«Dicen que en el Pardo»

libreto: Luis Mariano de Larra

Majas
Dicen que en el Pardo, madre,
al bendito San Eugenio
le han dejado sin bellotas
los señores madrileños;
y que al ver que los hidalgos
se van ya poniendo gruesos,
no ha de haver un cochinillo
que no se haga caballero.

Estudiantes
Dicen que las buenas mozas
en Madrid han decidido
el gastar, en vez de lengua,
una espada de dos filos.
Y si hay guerra en este infierno
los valones y los suizos
llevarán, en vez de espadas,
guardapiés y rebocillo.

Majas
Si es la lengua espada
en las madrileñas,
en los estudiantes,
¿qué será la lengua?
Faldas llevan ellos,
faldas llevan ellas;
solo saber falta
quiénes son las hembras.

Estudiantes
A pedir venimos
de Alcalá de Henares
que las faldas quiten
a los estudiantes.
Pues si son rebeldes
y si son audaces,
es por llevar faldas
como las comadres.

Todos
¡Eso es verdad!
Estudiantes y majas
buenos están.
¡Viva la sal!
El que quiera verdades
que venga acá.

Estudiante
¿Qué es lo que vendes, niña
de ojos azules?

Vendedora
Almendritas del Pardo,
bellotas dulces.

Estudiante
Mucho cuidado, mucho cuidado,
que esas almendras tienen
el gusto amargo.

Todos
¡Eso es verdad!
Estudiantes y majas
buenos están.
¡Viva la sal!
El que quiera verdades
que venga acá.

Lamparilla
¡Salud, dinero y bellotas!

Todos
¡El barbero Lamparilla!

Lamparilla
Aquí está, para serviros,
lo peor que hay en la villa.

Todos
¿Qué viene hoy buscando al Pardo
el asombro de Madrid?

Lamparilla
A rezar a San Eugenio
y a comerme un celemín.

Todos
¡Que nos cuente sus hazañas!

Unos
¡Haced corro!

Outros
¡Oíd! Oíd!

Lamparilla
¡Oíd!
Yo fuí paje de un obispo
y criado de un bedel,
y donado de un convento,
y ranchero de un cuartel.
Yo fuí sastre cuatro días,
monaguillo medio mes,
y ni el mismo diablo sabe
lo que he sido y lo que sé.
Ahora soy barbero,
y soy comadrón,
y soy sacamuelas,
y soy sangrador;
peino, corto, rizo
y adobo la piel,
y echo sanguijuelas
que es lo que hay que ver.
Lamparilla soy,
Lamparilla fuí,
éste es el barbero
mejor de Madrid.
Lamparilla fuí,
Lamparilla soy,
y no hay nadie triste
en donde yo estoy.

Todos
Lamparilla no,
Lamparilla sí.
Este es le barbero
mejor de Madrid.

Lamparilla
Yo soy músico y copiero,
y organista y sacristán,
y en mi barrio no ha nacido
otro yo para bailar.
Yo hago pasos de comedia,
sé francés y sé latín.
Y ando siempre tras las mozas,
por supesto, con buen fin.
Pongo sinapismos,
peino con primor,
y tiño las canas
de cualquier color.
Bebo como cuatro,
juego como seis,
y afeito a cien hombres
con la misma nuez.
Lamparilla fuí,
Lamparilla soy;
nadie paga el gasto
en donde yo estoy.
Lamparilla soy,
Lamparilla fuí;
yo soy el barbero
mejor de Madrid.

Lamparilla y coro
Lamparilla no
Lamparilla sí,
éste es el barbero
mejor de Madrid.

O barbeiro de Lavapiés

«Dizem que no Pardo...»

Sécias
Dizem que no Pardo, mãe,
O bendito Santo Eugénio
Deixaram sem bolotas
Os senhores madrilenos;
E que, ao ver que os fidalgos
Se vão fazendo importantes,
Não haverá bacorinho
Que não se faça cavalheiro.

Estudantes
Dizem que as boas moças
De Madri já decidiram
Gastarem, em vez de língua,
Uma espada de dois fios.
E se há guerra neste inferno,
Os Valões e os Suíços
Levarão, em vez de espadas,
Saiotes e rebuços.

Sécias
Se a língua é espada
Entre as madrilenas,
Entre os estudantes
Que será a língua?
Saias trazem eles,
Saias trazem elas;
Falta só saber
Quais são as mulheres.

Estudantes
Aqui vimos pedir
A Alcalá de Henares
Que tirem às saias
Aos estudantes.
Pois se são rebeldes
E se são audazes,
É por trazer saias
Como as comadres.

Todos
Isso é verdade!
Estudantes e sécias
Bons estão.
Viva o sal!
Quem quiser verdades
Que venha cá.

Estudante
Que vendes tu, menina
De olhos azuis?

Vendedeira
Améndoas do Pardo,
Bolotas doces.

Estudante
Cuidado, muito cuidado,
Que essas améndoas têm
Sabor amargo.

Todos
Isso é verdade!
Estudantes e sécias
Bons estão.
Viva o sal!
Quem quiser verdades
Que venha cá.

Lamparilla
Saúde, dinheiro e bolotas!

Todos
O barbeiro Lamparilla!

Lamparilla
Aqui está, para servir-vos,
O pior que há na vila.

Todos
Que vem buscar hoje ao Pardo
O assombro de Madri?

Lamparilla
Vim rezar a Santo Eugénio
E comer um celamim!

Todos
Que nos conte as suas façanhas!

Uns
Façam roda!

Outros
Ouvi! Ouvi!

Lamparilla
Ouvi!
Já fui pagem de arcebispo,
E criado de um bedel,
E servente num convento
E rancheiro num quartel.
Fui alfaiate quatro dias,
Menino de coro meio mês,
E nem o próprio diabo sabe
O que fui e o que sei.
Agora sou barbeiro
E sou parteiro
E sou saca-molas
E sou sangrador;
Penteio, corto, friso
E trato da pele,
E ponho sanguessugas
Que é digno de se ver.
Lamparilla sou,
Lamparilla fui,
Este é o barbeiro
Melhor de Madri.
Lamparilla fui,
Lamparilla sou,
E ninguém fica triste
Onde eu estou.

Todos
Lamparilla não,
Lamparilla sim,
Este é o barbeiro
Melhor de Madri.

Lamparilla
Sou musico e repentista
E organista e sacristão,
E no meu bairro não nasceu
Outro igual para bailar.
Digo trechos de comédia,
Sei francês e sei latim.
Ando sempre atrás das moças,
Está claro... com bom fim.
Ponho sinapismos,
Penteio a primor,
E tinjo cabelos brancos
De qualquer cor.
Bebo com quatro,
Jogo como seis,
E barbeio cem homens
Com uma só noz.
Lamparilla fui,
Lamparilla sou;
Ninguém paga
Onde eu estou.
Lamparilla sou,
Lamparilla fui;
Sou o barbeiro
Melhor de Madri.

Lamparilla e coro
Lamparilla não,
Lamparilla sim,
Este é o barbeiro
Melhor de Madri.

«No hay que quitar los hilvanes»

Paloma
No hay que quitar los hilvanes
sin que se acabe la prenda,
que si el cosido se tuerce
ya no se vende en la tienda.
Si te gustan mis hechuras
sin zurcidos ha de ser,
o te siento las costuras
y no vuelves a coser.

Lamparilla
Para un barbero en su oficio
eso no trae desventajas,
que cuanto más jabón antes
corre mejor la navaja.
Pero porque no armes cisma
cuando ya casado esté,
sin que lo sientas tú misma
yo te descalloraré.

Paloma
Vaya una navaja
que se trae usted.
Por jugar de manos
no hay que perder pie.
¡Ay, qué barberillo
de tan mala fe!
¡Vaya una navaja
que se trae usted!

Lamparilla
Vaya una agujita
que se trae usted.
Por jugar de manos
no hay que perder pie.
¡Ay, qué costurera
de tan mala fe!
¡Vaya una agujita
que se trae usted!

«Não se devem tirar os alinhavos»

Paloma
Não se devem tirar os alinhavos
Sem que se acabe a fazenda,
Pois se a costura fica torta,
Já não se vende na tenda.
Se gostas das minhas feituras,
Sem cerzidos hão-de de ser,
Ou te assento as costuras
E não tornes a coser.

Lamparilla
Para um barbeiro em seu ofício
Isso não o atrapalha,
Que quanto mais sabão se põe antes
Melhor desliza a navalha.
Mas para que não arranjes cisma,
Quando eu casado esteja,
Sem que tu mesma o sintas
A barba te hei-de fazer.

Paloma
Ora aí está uma navalha
Que a traz você.
Por trabalhar com as mãos
Não há que perder o pé.
Ai, que barbeirinho
Com tão má fé!
Ora aí está uma navalha,
Que a traz você!

Lamparilla
Ora aí está uma agulhita,
Que a traz você.
Por trabalhar com as mãos
Não há que perder o pé.
Ai, que costureira
Com tão má fé!
Ora aí está uma agulhita
Que a traz você!

«En el templo de Marte vive Cupido»

Lamparilla
En el templo de marte
vive Cupido;
¿quién será la bribona
que le ha escondido?

Lope y muchachos
¡Viva la gracia,
viva el «aquel»
del barberillo
de Lavapiés!

Lamparilla
¡Viva el acero!
No sabes palomita
lo que te quiero.

Guardias
Mucho disimulo,
mucha discreción
y descubriremos
la conspiración.

«No templo de Marte vive Cupido»

Lamparilla
No templo de Marte
Vive Cupido.
Quem será a velhaca
Que o tem escondido?

Lope e rapazes
Ora viva quem é!
Viva a «graça»
Do barbeirinho
De Lavapiés!

Lamparilla
Viva a lâmina!
Não sabes, pombinha,
Quanto te amo.

Guardas
Muito disfarce,
Muita discreção
E descobriremos
A conspiração.

La mirada fija
y el aire marcial,
y caer sobre ellos
al dar la señal.

Lamparilla
Por calles y plazas
y echando a correr,
todos los faroles
tenéis que romper.
Gritad sin descanso,
romped sin parar,
y ahí van cien doblones
para merendar.

Dicen que Sabatini
pone faroles
porque no ve los rayos
de tus dos soles.

Lope y muchachos
¡Viva la gracia,
viva el «aquel»
del barberillo
de Lavapiés!

Lamparilla
Abre los ojos
y él los irá apagando
poquito a poco.

Olhar fixo,
Ar marcial,
E cair sobre eles
Ao dar o sinal.

Lamparilla
Por ruas e praças,
E deitando a fugir,
Todos os lampiões
Haveis de partir.
Gritai sem descanso,
Parti sem parar,
E aí vão cem dobrões
Para merendar.

Dizem que Sabatini
Põe lampiões,
Porque não vê os raios
Dos teus dois sóis.

Lope e rapazes
Ora viva quem é!
Viva a «graça»
Do barbeirinho
De Lavapiés!

Lamparilla
Abre os olhos
E ele os irá apagando,
Pouco a pocochinho.

Der Zauberer
texto: Christian Felix Weiße

Ihr Mädchen flieht Daméten ja!
Als ich zum erstenmal ihn sah,
da fühlt ich, sowas fühlt ich nie,
mir ward, mir ward, ich weiß nicht wie,
ich seufzte, zitterte, und schien mich doch zu freun:
glaubt mir, er muß ein Zaubrer sein.

Seh ich ihn an, so ward mir heiß,
bald ward ich rot, bald ward ich weiß,
zuletzt nahm er mich bei der Hand,
wer sagt mir, was ich da empfand?
ich sah, ich hörte nichts, sprach nichts als ja und nein:
glaubt mir, er muß ein Zaubrer sein.

Er führte mich in dies Gesträuch,
ich wollt ihn fliehn und folgt ihm gleich:
er setzte sich, ich setzte mich,
er sprach, nur Silben stammelt ich;
die Augen starrten ihn, die meinen wurden klein:
glaubt mir, er muß ein Zaubrer sein.

Entbrannt drückt er mich an sein Herz,
was fühlt ich! welch ein süßer Schmerz!
Ich schluchzt, ich atmete sehr schwer,
da kam zum Glück die Mutter her;
was wird, o Götter, sonst noch so viel Zauberei'n
aus mir zuletzt geworden sein!

O Feiticeiro

Foge do Demon, menina, foge!
Quando p'la primeira vez o vi,
Jamais sentira o que então senti,
Fiquei, fiquei não sei bem como,
Suspirei, tremi, foi como um doce prazer;
Deve ser feiticeiro, podeis crer!

Ao olhá-lo, que ardor não me afligia,
Ora corava, ora empalidecia;
Por fim, tomou-me pela mão.
Qual não foi, dizei, a minha emoção?
Nada vi nem ouvi, só pude «sim» e «não» dizer,
Deve ser feiticeiro, podeis crer!

Pra trás de arbustos me conduziu,
Bem quis fugir-lhe, de nada serviu.
Sentou-se ele, eu me sentei,
Falou; escassas sílabas balbuciei.
Fixou em mim seus olhos, os meus escurecendo,
Deve ser feiticeiro, podeis crer!

Contra o peito me cingiu, fogoso,
Que senti eu, que pensar deleitoso!
Quanto soluçar, ai quanto anseio;
Foi então, por sorte, que a mamãe ali veio.
Se assim não fora, com tal feitiçaria,
Oh, deuses, o que não me sucederia!

Heidenröslein
texto: Johann Wolfgang Goethe

Sah ein Knab ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu sehn,
Sahs mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: Ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!
Röslein sprach: Ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich,
Und ich will's nicht leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Und der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
Half ihm doch kein Weh und Ach,
Mußt es eben leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Rosinha Silvestre

Certo rapaz uma rosa encontrou,
Rosinha a florir no mato,
Tal como a manhã, era fresca e bela,
Correu apressado pra de perto vê-la.
Viu-a, e muito se alegrou.
Rosinha, rosinha, rosinha vermelha,
Rosinha florindo no mato.

Disse o rapaz: «Vou-te apanhar,
Rosinha florindo no mato.»
Disse a rosinha: «Vou-te picar
Para que de mim te possas recordar,
Pois eu isso não quero suportar.»
Rosinha, rosinha, rosinha vermelha,
Rosinha florindo no mato.

E o estouvado rapaz apanhou
A rosinha que no mato floria;
Esta resistiu e picou-o.
Mas nenhum dano lhe causou.
E era ela que padecia.
Rosinha, rosinha, rosinha vermelha,
Rosinha florindo no mato.

Das Veilchen
texto: Johann Wolfgang Goethe

Ein Veilchen auf der Wiese stand
Gebückt in sich und unbekannt;
Es war ein herzigs Veilchen!
Da kam ein' junge Schäferin
Mit leichtem Schritt und munterm Sinn
Daher, daher,
Die Wiese her, und sang.

Ach! dacht das Veilchen, wär ich nur
Die schönste Blume der Natur,
Ach! nur ein kleines Veilchen,
Bis mich das Liebchen abgepflückt
Und an dem Busen matt gedrückt.
Ach nur, ach nur
Ein Viertelstündchen lang!

Ach, aber ach! das Mädchen kam
Und nicht in acht das Veilchen nahm,
Ertrat das arme Veilchen.
Es sank und starb und freut sich noch:
Und sterb ich denn, so sterb ich doch
Durch sie, durch sie,
Zu ihren Füßen doch!
[Das arme Veilchen! es war ein herzigs Veilchen!]

A Violeta

Uma violeta no prado floria,
Sobre si curvada, ninguém a via;
Era meiga, a violeta!
Uma pastorinha chegou então,
De passo ligeiro e alegre feição,
Por aí, por aí,
P'lo prado fora: a cantar.

«Ai», pensou a violeta «se eu fosse»
«A mais bela flor da Natureza»
«Ah, só por um breve instante,»
«Para a minha querida me apanhar»
«E ao seu peito me aconchegar»
«Ai, só, unicamente,»
«Por quinze minutos, apenas!»

Ah, mas a jovem chegou
E na violeta não reparou,
Pisou a pobre violeta!
Esmoreceu, expirou, e alegrou-se ainda,
«Pois morro, e morro assim»
«Por ela, por causa dela,»
«Mesmo sob os seus pés.»
(Pobre violeta! Era bela a violeta!)

Nähe des Geliebten
texto: Johann Wolfgang Goethe

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
Vom Meere strahlt;
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
In Quellen malt.

Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege
Der Staub sich hebt;
In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege
Der Wanderer bebt.

Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen
Die Welle steigt.
Im stillen Haine geh ich oft zu lauschen,
Wenn alles schweigt.

Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne,
Du bist mir nah!
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne.
O wärst du da!

Presença do Amado

Eu penso em ti, quando o esplendor do Sol
Brilha no mar;
Eu penso em ti, quando a Lua cintila,
Prateando as fontes.

Eu vejo-te, quando em longínqua senda
Se ergue a poeira;
Pela noite alta, quando em estreitos caminhos
Vagueia o caminhante.

Eu ouço-te quando, com surdo fragor
A onda se encrespa.
No calmo bosque, amiúde te escuto,
Quando o silêncio reina.

Estou junto a ti, se bem que longe estejas,
De mim estás perto!
Esconde-se o Sol, já brilham as estrelas,
— Se aqui estivesses!

Die Alte
texto: F. von Hagedorn

Zu meiner Zeit, zu meiner Zeit,
Bestand noch Recht und Billigkeit,
Da wurden auch aus Kindern Leute,
Aus tugendhaften Mädchen Bräute;
Doch Alles mit Bescheidenheit.
O gute Zeit, o gute Zeit!
Es war kein Jüngling zum Verräter,
Und unsre Jungfern freiten später,
Sie neuten nicht der Mutter Neid.
O gute Zeit, o gute Zeit!

Zu meiner Zeit, zu meiner Zeit,
Ward Pflicht und Ordnung nicht entweiht.
Der Mann ward, wie es sich gebühret
Von einer lieben Frau regieret,
Trotz seiner stolzen Männlichkeit.
O gute Zeit, o gute Zeit!
Die Fromme, herrchte nur gelinder,
Uns blieb der Hut und ihn die Kinder,
Das war die Mode weit und breit.
O gute Zeit, o gute Zeit!

Zu meiner Zeit, zu meiner Zeit,
War noch in Ehen Einigkeit;
Jetzt darf der Mann, uns festgebieten,
Uns widersprechen und uns hüten,
Wo man mit Freunden sich erfreut.
O schlimme Zeit, o schlimme Zeit!
Mit dieser Neuerung im Lande,
Mit diesem Fluch im Ehestande,
Hat ein Komet uns längst bedräut.
O schlime Zeit, o schlime Zeit!

A Velha

No meu tempo, ai no meu tempo,
Ainda havia juízo e razão.
Faziam-se gente as crianças,
Esposas, as virtuosas meninas;
E tudo com discrição.
Ai belos tempos, belos tempos!
Não havia moços trapaceiros,
E elas não namoravam de cueiros.
Não se zangavam as mães.
Ai belos tempos, belos tempos!

No meu tempo, ai no meu tempo,
Ordem e dever não eram atalados.
Como convém, era o marido
Por terna esposa dirigido.
Pese à soberba masculinidade.
Ai belos tempos, belos tempos!
Bondosa, docemente reinava,
Ela mandava, ele dos filhos cuidava.
Assim era em toda a parte.
Ai belos tempos, belos tempos!

No meu tempo, ai no meu tempo,
Havia no casamento união;
Agora, um marido que nos contraria,
Nos domina e nos vigia,
Com os amigos acha distração.
Que tempos estes, ai que tempos!
Com, por aí, tanta inovação,
E o matrimónio sob maldição,
Vem aí um cometa e mais tormentos.
Que tempos estes, ai que tempos!

Der Einsame
texto: Carl Lappe

Wenn meine Grillen schwärmen,
Bei Nacht, am spät erwärmten Herd,
Dann sitz ich mit vergrutem Sinn
Vertraulich zu der Flamme hin,
So leicht, so unbeschwert.

Ein trautes, stilles Stündchen
Bleibt man noch gern am Feuer wach,
Man schürt, wenn sich die Lohe senkt,
Die Funken auf und sinnt und denkt:
Nun abermal ein Tag!

Was Liebes oder Leides
Sein Lauf für uns dahergebracht,
Es geht noch einmal durch den Sinn;
Allein das Böse wirft man hin,
Es störe nicht die Nacht.

Zu einem frohen Traume
Bereitet man gemach sich zu,
Wann sorgenlos ein holdes Bild
Mit sanfter Lust die Seele füllt,
Erglüht man sich der Ruh.

Oh, wie ich mir gefalle
In meiner stillen Ländlichkeit!
Was in dem Schwarm der lauten Welt
Das irre Herz gefesselt hält,
Gibt nicht Zufriedenheit.

Zirpt immer, liebe Heimchen,
In meiner Klause eng und klein.
Ich duld euch gern: ihr stört mich nicht,
Wenn euer Lied das Schweigen bricht,
Bin ich nicht ganz allein.

O Solitário

Ao dar largas à minha fantasia,
De noite, junto à lareira tardiamente acesa,
Aí me sento, de ânimo prazenteiro,
O lume e eu, na intimidade,
Tão leve e despreocupado.

Uma breve, íntima e calma hora
É, perto do fogo, bem passada,
Quando amortece, atiça-se o braseiro,
Chispam as lagulhas; penso e reflito,
Eis um novo dia!

O que de amor ou dor
A vida, em seu curso, ofereceu
Vai, de novo, a mente relembrar;
Só o mal é repelido, é esquecido,
Não perturba a noite.

Para gozar de bons sonhos
Com calma nos preparamos;
Quando, despreocupados, doce imagem
De suave gozo a alma nos infunde,
Ao repouso nos entregamos.

Ah, quanto me reconforta
Esta minha pacatez!
O que, no tropel do ruidoso mundo,
Seduziu o louco coração
Não traz qualquer satisfação.

Trinai, grilos meus amados,
No meu pequeno e acanhado retiro.
Aceito-vos com prazer, não me estorvais;
Quando o vosso bulício quebra o silêncio
Já não me sinto tão só.

Abendempfindung
texto: Joachim Heinrich Campe

Abend ist's, die Sonne ist verschwunden,
Und der Mond strahlt Silberglanz;
So entfliehn des Lebens schönste Stunden,
Fliehn vorüber wie im Tanz.

Bald entflieht des Lebens bunte Szene,
Und der Vorhang rollt herab;
Aus ist unser Spiel, des Freundes Träne
Fließet schon auf unser Grab.

Bald vielleicht (mir weht, wie Westwind leise,
Eine stille Ahnung zu),
Schließ ich dieses Lebens Pilgerreise,
Pflege in das Land der Ruh.

Werdet ihr an meinem Grabe wienen,
Trauernd meine Asche sehn,
Dann, o Freunde, will ich euch erscheinen
Und will himmelauf euch wehn.

Schenk auch du ein Tränchen mir und pflücke
Mir ein Veilchen auf mein Grab,
Und mit deinen seelenvollen Blicke
Sieh dann sanft auf mich herab.

Weih mir eine Träne, und ach! schöne
Dich nur nicht, sie mir zu weihn;
Oh, sie wird in meinem Diademe
Dann die schönste Perle sein!

Sentimento ao Entardecer

Chegou a noite, o Sol desapareceu
E a Lua brilha com argênteo esplendor.
Assim fluem, da vida, as horas mais belas,
Qual dança, pra sempre se esvaem.

Passa depressa, da vida, o policromo teatro,
E cai, depois, o pano.
Acabou o nosso folgar; lágrimas do amigo
Sobre a nossa campa vão cair.

Talvez em breve (qual Zéfiro, calma intuição
Me agita suavemente)
Ponha termo à romagem desta vida,
Voarei para terra do repouso.

Junto à minha campa ireis chorar
E, tristes, minhas cinzas ver,
Então amigos, aparecer-vos-ei
E até ao Céu vos arrebatarei.

Concede-me, também, uma breve lágrima.
E na campa me depõe uma violeta,
Que o teu olhar, onde a alma transparece,
Pouse sobre mim, suavemente.

Dedica-me uma lágrima a si,
Não te acanhes de ma dedicares;
Verás que no meu diadema
A mais bela pérola então será.

An Sylvia
texto: William Shakespeare
trad. alemã: Eduard von Bauernfeld

Was ist Sylvia, saget an,
Daß sie die weite Flur preist?
Schön und zart seh ich sie nahn,
Auf Himmelsgunst und Spur weist,
Daß ihr alles untertan.

Ist sie schön und gut dazu?
Reiz labt wie milde Kindheit;
Ihrem Aug eilt Amor zu,
Dort heilt er seine Blindheit,
Und verweilt in süßer Ruh.

Darum Sylvia, tön, o Sang,
Der holden Sylvia Ehren;
Jeden Reiz besiegt sie lang,
Den Erde kann gewähren:
Kränze ihr und Saitenklang!

A Sílvia

O que é Sílvia, oiz dizei-me
Se a larga campina a enaltece!
Bela e terna a vejo vir,
Do Céu na graça e na esteira
Que tudo a ela submete.

Bela e, também, bondosa é?
Com o encanto da meiga infância;
Corre Amor para seus olhos
E neles cura a cegueira,
Demora-se em doce repouso.

Entoa Sílvia, meu canto!
À doce Sílvia, louvores!
Todo o encanto
Que a Terra tem para dar:
Para ela, grinaldas e música!

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo 40.

(continua)

ENCICLOPÉDIA
SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA

COM A COLABORAÇÃO DE DISCO DECCA, PHILIPS E DEUTSCHE GRAMMOPHON

Seligkeit
texto: Ludwig Christoph Heinrich Hölty

Freuden sonder Zahl!
Blühn im Himmelssaal!
Engeln und Verklärten,
Wie die Väter lehrten.
O, da möcht ich sein
Und mich ewig freun!

Jedem lächelt traut
Eine Himmelsbraut;
Harf und Psalter klinget,
Und man tanzt und singet,
O, da möcht ich sein
Und mich ewig freun!

Lieber bleib ich hier,
Lächelt Laura mir
Einen Blick, der saget,
Daß ich ausgekleget,
Selig dann mit ihr,
Bleib ich ewig hier!

Felicidade

Alegrias sem fim
Florescem no Paraíso!
Anjos, bem-aventurados,
— Como os Padres ensinaram —
Ah, quem me dera lá estar,
E pra sempre me alegrar!

Celestial noiva, amorosa
A cada um sorri;
Soam harpa e saltério
Rompem danças e cantares.
Ah, quem me dera lá estar,
E pra sempre me alegrar!

Prefiro aqui ficar,
Pois Laura me sorri,
E com um olhar me revela
Não ter de me queixar dela.
Com ela pois, meu bem-estar,
Irei pra sempre ficar!

Nimmersatte Liebe
texto: Eduard Mörike

So ist die Lieb! So ist die Lieb!
Mit Küssen nicht zu stillen:
Wer ist der Tor und will ein Sieb
Mit eitel Wasser füllen?
Und schöpftst du an die tausend Jahr,
Und küssest ewig, ewig gar,
Du tust ihr nie zu Willen.

Die Lieb, die Lieb hat alle Stund
Neu wunderlich Gelüsten;
Wir bissen uns die Lippen wund,
Da wir uns heute küßten.
Das Mädchen hielt in guter Ruh,
Wie's Lämmlein unterm Messer;
Ihr Auge bat: «Nur immer zu!
Je weher, desto besser!»

So ist die Lieb! und war auch so,
Wie lang es Liebe gibt,
Und anders war Herr Salomo,
Der Weise, nicht verliebt.

Amor Insaciável

É assim o amor, é assim o amor!
Com beijos não se acalma.
Qual é o tolo que uma peneira
Quer, em vão, com água encher?
E se mil anos água tirasses,
E eternamente beijasses,
Jamais te saciarias.

O amor, o amor tem, cada hora,
Novos, loucos apetites,
Mordemos, até ferir, os lábios
Porque hoje já nos beijámos.
A jovem jaz em repouso
Qual sob cutelo o cordeiro,
Seus olhos pediam: «Outra vez!
Quanto mais sofrer, melhor!»

É assim o amor! e assim será
Enquanto amor existir,
Até Salomão, o sábio rei,
Nunca teve outro sentir.

Begegnung
texto: Eduard Mörike

Was doch heut nacht ein Sturm gewesen,
Bis erst der Morgen sich geregt!
Wie hat der ungebetne Besen
Kamin und Gassen ausgefegt!

Da kommt ein Mädchen schon die Straßen,
Das halb verschüchtert um sich sieht;
Wie Rosen, die der Wind zerblasen,
So unstet ihr Gesichtchen glüht.

Ein schöner Bursch tritt ihr entgegen,
Er will ihr voll Entzücken nahn:
Wie sehn sich freudig und verlegen
Die ungewohnten Scheine an!

Er scheint zu fragen, ob das Liebchen
Die Zöpfe schon zurecht gemacht,
Die heute nacht im offnen Stübchen
Ein Sturm in Unordnung gebracht.

Der Bursche träumt noch von den Küssen,
Die ihm das süße Kind getauscht,
Er steht, von Anmut hingerissen,
Derweil sie um die Ecke rauscht.

Encontro

Que tormenta a de noite passada,
Até que a manhã chegou!
Como o vasculho indesejado
Varreu chaminés e ruas!

Uma jovem aí vem, pela estrada,
Quase a medo, olhando em redor;
Quais rosas pelo vento espargidas
No rosto lhe vai e vem a cor.

Sai-lhe um belo moço ao encontro,
Quer encontrá-la, encantado:
Que alegria, que enleio no olhar
Daqueles bons patifes!

Quer saber, parece, se a amada
A trança desfeita ajeitou,
Pois na alcova, a noite passada,
Forte borrasca a desalinhou.

O moço ainda recorda os beijos
Com a doce criança trocados.
Ele tica, com a gentileza enlevado,
Enquanto ela se esgueira pela esquina.

Traum durch die Dämmerung
texto: Otto Julius Bierbaum

Weiße Wiesen im Dämmergrau;
Die Sonne verglomm, die Sterne ziehn,
Nun geh ich hin zu der schönsten Frau,
Weit über Wiesen im Dämmergrau,
Tief in den Busch von Jasmin.

Durch Dämmergrau in der Liebe Land;
Ich gehe nicht schnell, ich eile nicht;
Mich zieht ein weiches samtenes Band
Durch Dämmergrau in der Liebe Land,
In ein blaues mildes Licht.
Ich gehe nicht schnell, ich eile nicht;
Durch Dämmergrau in der Liebe Land,
In ein mildes, blaues Licht.

Sonho pelo Crepúsculo

Largas planícies no cinzeo crepúsculo
O Sol apagou-se, brilham as estrelas,
Vou agora encontrar-me com a mais bela mulher,
Longe, pelas planícies, no cinzeo crepúsculo,
No fundo do bosque de jasmim.

Pelo cinzeo crepúsculo, ao país do amor,
Vou devagar, não me apresso;
Arrasta-me macio, aveludado laço,
Pelo cinzeo crepúsculo, para o país do amor,
Para uma ténue luz azul
Vou devagar, não me apresso;
Pelo cinzeo crepúsculo, ao país do amor,
Para uma ténue luz azul.

Das verlassene Mägdlein
texto: Eduard Mörike

Früh, wenn die Hähne krähn,
Eh die Sternlein verschwinden,
Muß ich am Herde stehn,
Muß Feuer zünden.

Schön ist der Flammen Schein,
Es springen die Funken;
Ich schaue so drein,
In Leid versunken.

Plötzlich, da kommt es mir,
Treuloser Knabe,
Daß ich die Nacht von dir
Geträumet habe.

Träne auf Träne dann
Stürzet hernieder;
So kommt der Tag heran —
O ging er wieder!

A Jovem Abandonada

Bem cedo, ao cantar do galo,
Ainda brilham as estrelas,
Tenho de estar à lareira
E atear o fogo.

É belo o fulgor da chama,
Chispam as fagulhas,
Olho para elas,
Imersa na dor.

Ele aí vem, de repente,
Rapaz sem palavra,
Que toda a noite passada
Sonhei contigo.

Lágrimas e mais lágrimas
Correm então:
Já vai rompendo o dia
— Ai, foi-se outra vez!

Hat gesagt, bleibt's nicht dabei
de «Des Knaben Wunderhorn»

Mein Vater hat gesagt,
Ich soll das Kindlein wiegen,
Er will mir auf den Abend
Drei Gaggeleier sieden;
Siedt er mir drei,
Ist er mir zwei,
Und ich mag nicht wiegen
Um ein einziges Ei.

Mein Mutter hat gesagt,
Ich soll die Mägdlein verraten,
Sie wollt mir auf den Abend
Drei Vögelein braten;
Brät sie mir drei,
Ist sie mir zwei,
Um ein einziges Vöglein
Treib ich kein Verraterei.

Mein Schätzlein hat gesagt,
Ich soll sein gedenken,
Er wollt mir auf den Abend
Drei Küßlein auch schenken;
Schenkt er mir drei,
Bleibt's nicht dabei,
Was kümmert michs Vöglein,
Was schiert mich das Ei.

Falou, de nada Serviu
de «A Trompa Mágica da Criança»

Meu pai mandou-me
O menino embalar,
Irá, pela noitinha,
Ferver-me três ovos;
Se me ferver três,
Dois me há-de tragar
E por um só ovo
Não quero embalar.

Minha mãe mandou-me
Meu amor enganar,
Irá, pela noitinha,
Assar-me três pássaros;
Se me assar três,
Dois me há-de tragar
E por um só pássaro
Não vou enganar.

Meu amor mandou-me
Só nele pensar,
Queria, à noitinha,
Três beijinhos me dar;
Se me der três,
De nada vai valer,
Que me importa o pássaro,
Não me importa o ovo.

Schlafendes Jesuskind
texto: Eduard Mörike

Sohn der Jungfrau, Himmelskind! am Boden
Auf dem Holz der Schmerzen eingeschlafen,
Das der fromme Meister, sinnvoll spielend,
Deinen leichten Träumen unterlegte;
Blume du, noch in der Knospe dämmernd
Eingehüllt, die Herrlichkeit des Vaters!
O wer sehen könnte, welche Bilder
Hinter dieser Stirne, diesen schwarzen
Wimpern sich in sanftem Wechsel malen!

Menino Jesus Adormecido

Filho da Virgem, Filho do Céu, no chão
Adormecido sobre a cruz da dor,
Que o piedoso Mestre, agindo sabiamente,
Para teus suaves sonhos dispôs.
Flor, ao alvorecer, ainda no capucho
Envolta, glória do Pai!
Ah, quem pudesse ver as imagens
Que, por detrás desta fronte, destas negras
Pestanas, se desenham em leve sucessão!

Allerseelen
texto: Hermann von Gilm

Stell auf den Tisch die duftenden Reseden,
Die letzten roten Astern trag herbei,
Und laß uns wieder von der Liebe reden,
Wie einst im Mai.

Gib mir die Hand, daß ich sie heimlich drücke
Und wenn man's sieht, mir ist es einerlei,
Gib mir nur einen deiner süßen Blicke,
Wie einst im Mai.

Es blüht und duftet heut auf jedem Grabe,
Ein Tag im Jahr ist ja den Toten frei,
Komm an mein Herz, daß ich dich wieder habe,
Wie einst im Mai.

Dia de Defuntos

Põe sobre a mesa as zínias perfumadas
Os últimos rubros ásteres trez aqui,
E de amor falemos novamente
Como, uma vez, em maio.

Dá-me a tua mão, que eu a aperte em segredo,
E se alguém vir, a mim é-me indiferente.
Dá-me um só dos teus doces olhares,
Como, uma vez, em maio.

Floresce, hoje, e rescende cada campa,
Que um dia no ano tem o morto liberdade,
Vem sobre o meu peito, sê de novo minha
Como, uma vez, em maio.

An eine Äolsharfe
texto: Eduard Mörike

Angelehnt an die Efeuwand
Dieser alten Terrasse,
Du, einer luftgebornen Muse
Geheimnisvolles Saitenspiel,
Fang an,
Fange wieder an
Deine melodische Klage!

Ihr kommet, Winde, fernherüber,
Ach! von des Knaben,
Der mir so lieb war,
Frisch grünenden Hügel,
Und Frühlingsblüten unterwegs streifend,
Übersättigt mit Wohlgerüchen,
Wie süß bedrängt ihr das Herz!

Und säuselt her in die Saiten,
Angezogen von wohllautender Wehmut,
Wachsend im Zug meiner Sehnsucht,
Und hinsterbend wieder.
Aber auf einmal,
Wie der Wind heftiger herstößt,
Ein holder Schrei der Harfe
Wiederholt, mir zu süßem Erschrecken,
Meiner Seele plötzliche Regung;
Und hier — die volle Rose streut, geschüttelt,
All ihre Blätter vor meine Füße!

A Uma Harpa Eólica

Apoiada ao muro de hera
Deste velho terraço,
Tu, musa de um sopro nascida,
Harpa misteriosa,
Começa,
De novo começa
As tuas queixas melodiosas!

Ventos, vindes lá de longe,
Da fresca colina verdejante,
Do rapaz que eu,
Ai, tanto amava!
E, pelo caminho, razando as flores primaveris,
Transbordantes de perfume,
Quão docemente o coração lhe aperta!

E sussurrais pelas cordas,
Tensas de harmoniosa mágoa,
Crescendo ao ritmo da minha saudade,
Até voltar a morrer.
Uma vez, porém,
Como o vento soprou fortemente
E, da harpa, meigo lamento
Repetiu, para meu doce tormor,
Para da minha alma súbita emoção.
E aqui a rosa aberta, sacudida, espalha
Todas as pétalas a meus pés.

Ständchen
texto: Adolf Friedrich von Schack

Mach auf, mach auf, doch leise, mein Kind,
Um keinen vom Schlummer zu wecken.
Kaum murmelt der Bach, kaum zittert im Wind
Ein Blatt an den Büschen und Hecken.
Drum leise, mein Mädchen, daß nichts sich regt,
Nur leise die Hand auf die Klinke gelegt.

Mit Tritten, wie Tritte der Elfen so sacht,
Um über die Blumen zu hüpfen,
Flieg leicht hinaus in die Mondscheinnacht,
Zu mir in den Garten zu schlüpfen.
Rings schlummern die Blüten am rieselnden Bach
Und duften im Schlaf, nur die Liebe ist wach.

Sitz nieder, hier dämmert's geheimnisvoll
Unter den Lindenbäumen,
Die Nachtigall uns zu Häupten soll
Von unseren Küssen träumen
Und die Rose, wenn sie am Morgen erwacht,
Hoch glühn von den Wonneschauern der Nacht.

Serenata

Vem abrir, minha filha, abre de mansinho
Para ninguém do sono tirar.
Mal sussurra o arroio, mal a folha no arbusto
E no espinheiro o vento faz tremular.
Devagar portanto, menina, não vá algo mexer,
Só a mão, ao de leve, a aldraba a erguer.

Passos leves, como usam os duendes, ligeiros,
Para sobre as flores saltar,
Sai pela noite de luar, correndo,
E comigo, no jardim, vem-te aconchegar.
Dormem as flores, do riacho murmurante em redor,
A dormir rescendem, só vela o amor.

Senta-te, a noite é só mistério,
Aqui, debaixo das tílias,
Sobranceiro, o rouxinol deve
Sonhar com os nossos beijos
E a rosa, quando de manhã acordar
Com os doces frémitos da noite irá brilhar.

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo 40.

ENCICLOPÉDIA
SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA

COM A COLABORAÇÃO DE DISCO DECCA, PHILIPS E DEUTSCHE GRAMMOPHON

Des Knaben Wunderhorn:
Des Antonius von Padua Fischpredigt
texto: Achim von Arnim e Clemens Brentano

Antonius zur Predigt
die Kirche find't ledig.
Er geht zu den Flussen
und predigt den Fischen!
Sie schlag'n mit den Schwänzen,
im Sonnenschein glänzen.

Die Karpfen mit Rogen
sind all' herherzogen;
hab'n d'Mäuler aufrissen,
sich Zuhör'n's befissen.
Kein Predigt niemalen
den Fischen so g'fallen!

Spitzgoschete Hechte,
die immerzu fechten,
sind eilends herschwommen,
zu hören den Frommen!
Auch jene Phantasten,
die immerzu fasten;
die Stockfisch ich meine,
zur Predigt erscheinen.
Kein Predigt niemalen
den Stockfisch so g'fallen.

Gut Aale und Hausen,
die vornehme schmausen,
die selbst sich bequemen,
die Predigt vernehmen!
Auch Krebse, Schildkröten,
sonst langsame Boten,
steigen eilig vom Grund,
zu hören diesen Mund!
Kein Predigt niemalen
den Krebsen so g'fallen!

Fisch' große, Fisch' kleine,
vornehm' und gemeine,
erheben die Köpfe
wie verständ'ge Geschöpfe,
auf Gottes Begehren
die Predigt anhören.

Die Predigt geendet,
ein Jeder sich wendet.
Die Hechte bleiben Diebe,
die Aale viel lieben;
die Predigt hat g'fallen,
sie bleiben wie Allen!

Die Krebs' geh'n zurücke,
die Stockfisch bleib'n dicke,
die Karpfen viel fressen,
die Predigt vergessen!
Die Predigt hat g'fallen,
sie bleiben wie Allen!

Des Knaben Wunderhorn:
Rheinlegendchen
texto: Achim von Arnim e Clemens Brentano

Bald gras' ich am Neckar,
bald gras' ich am Rhein,
bald hab' ich ein Schätzel,
bald bin ich allein!

Was hilft mir das Grasen,
wenn d'Sichel nicht schneid't,
was hilft mir ein Schätzel,
wenn's bei mir nicht bleibt!

So soll ich denn grasen
am Neckar, am Rhein;
so werf' ich mein goldenes
Ringlein hinein.

Es fließet im Neckar
und fließet im Rhein,
soll schwimmen hinunter
ins Meer tief hinein.

Und schwimmt es, das Ringlein,
so frißt es ein Fisch.
Das Fischlein soll kommen
auf's Königs sein Tisch.

Der König tät fragen,
wem's Ringlein sollt' sein?
Da tät mein Schatz sagen:
«Das Ringlein g'hört mein!»

Mein Schätzlein tät springen
bergauf und bergein,
tät mir wied'rum bringen
das Goldringlein fein.

Kannst grasen am Neckar,
kannst grasen am Rhein!
Wirf du mir nur immer
dein Ringlein hinein!

De «A Trompa Mágica da Criança»
Sermão de Santo Antônio aos Peixes

A pregar foi Antônio,
Estava a igreja vazia.
Até ao rio andou
E aos peixes pregou.
As caudas agitavam,
Que ao Sol brilhavam.

Carpas cheias de ovas
Ali se juntaram;
Bocas escancaradas,
Prontas a ouvir.
Aos peixes, quem pregou,
Nunca tanto agradou!

Lúcios bicudos,
Sempre façanhudos,
Nadaram a eito
Para ouvir o eleito!
Mais aqueles petuscos
Em jejum sem parar
— Bacalhaus, posso explicar —,
Para o sermão estão a chegar.
Aos bacalhaus, quem pregou,
Nunca tanto agradou.

Enguias e esturjões,
Os das lautas funções
Também se acomodaram
E o sermão escutaram!
Caranguejos, tartarugas,
Lentos mensageiros,
Trepam do fundo, lampeiros.
Para aquela voz ouvir!
Aos caranguejos, quem pregou,
Nunca tanto agradou.

Peixes grandes, miúdos,
Tanto os finos como os vulgares,
Erguem as cabeças mais,
Como seres racionais,
E, conforme Deus quer,
Vão a prática entender.

A pregação acabada,
Seguiu-se a debandada.
Os lúcios roubando,
As enguias amando,
O sermão agradou,
Tudo na mesma ficou!

O caranguejo recuando,
O bacalhau engordando,
A carpa enfardando,
Do sermão esquecidos!
O sermão agradou,
Tudo na mesma ficou!

De «A Trompa Mágica da Criança»
Pequena Lenda do Reno

Ora ceifo junto ao Neckar,
Ora ceifo junto ao Reno.
Ora tenho um amor,
Ora logo me vejo só.

De que me vale ceifar,
Se a foice não corta?
De que me serve um amor,
Se de mim se aparta?

Se devo ir ceifar
Junto ao Neckar ou ao Reno,
A eles hei-de atirar
O meu anel de ouro.

Lá corre pelo Neckar,
Lá corre pelo Reno,
Deve ir mergulhar
No fundo do oceano.

Vai o anel deslizando
E um peixe o engoliu.
Foi o peixinho levado
À mesa do rei.

E o rei perguntou:
«Este anel de quem é?»
Meu amor respondeu:
«Esse anel é meu!»

Saltará o meu amor
Monte acima, monte abaixo,
Para em mão me depor
O meu anel tão caro.

Podes ceifar junto ao Neckar,
Podes ceifar junto ao Reno,
Mas não deixes de atirar ao rio,
Para mim, o teu anel.

Des Knaben Wunderhorn:
Lob des hohen Verstands
texto: Achim von Arnim e Clemens Brentano

Einstmals in einem tiefen Tal
Kuckuck und Nachtigall
täten ein Wett' anachtagen:
Zu singen um das Meisterstück,
gewinn' es Kunst, gewinn' es Glück.
Dank soll er davon tragen.

Der Kuckuck sprach: «So dir's gefällt,
hab' ich den Richter wählt»,
und tät gleich den Esel ernennen.
«Denn weil er hat zwei Ohren groß,
so kann er hören desto bos
und, was recht ist, kennen!»

Sie flogen vor den Richter bald.
Wie dem die Sache ward erzählt,
schuf er, sie sollten singen.

Die Nachtigall sang lieblich aus!
Der Esel sprach: «Du machst mir's kraus!
Ija! Ija! Ich kann's in Kopf nicht bringen!»

Der Kuckuck fing an geschwind
sein Sang durch Terz und Quart und Quint.
Dem Esel g'fiels, er sprach nur: «Wart!
Mein Urteil will ich sprechen, ja sprechen.
Wohl sungen hast du, Nachtigal!
Aber Kuckuck, singst gut Choral
und hältst den Takt fein innen!
Das sprech' ich nach mein' hoh' Verstand!
Und kost' es gleich ein ganzes Land,
so la! ich's dich gewinnen!»

La vie antérieure
texto: Charles Baudelaire

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grand piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs,
Et des esclaves nus tout imprégnés d'odeurs
Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux que me faisait languir.

Phidylé
texto: Leconte de Lisle

L'herbe est molle au sommeil sous les frais peupliers,
Aux pentes des sources mousseuses
Qui dans les prés en fleurs germant par mille issues,
Se perdent sous les noirs halliers.
Repose, ô Phidylé.

Midi sur les feuillages
Rayonne, et t'invite au sommeil.
Par le trèfle et le thym, seules, en plein soleil,
Chantent les abeilles volages;
Un chaud parfum circule au détour des sentiers,
La rouge fleur des blés s'incline,
Et les oiseaux, rasant de l'aile la colline,
Cherchent l'ombre des églantiers.
Repose, ô Phidylé.

Mais quand l'Astre incliné sur sa courbe éclatante,
Verra ses ardeurs s'apaiser,
Que ton plus beau sourire et ton meilleur baiser
Me récompensent de l'attente!

Chanson triste
texto: Jean Lahor

Dans ton cœur dort un clair de lune,
Un doux clair de lune d'été.
Et pour fuir la vie importune
Je me noierai dans ta clarté.

J'oublierai les douleurs passées,
Mon amour, quand tu berceras
Mon triste cœur et mes pensées
Dans le calme aimant de tes bras.

Tu prendras ma tête malade
Oh! quelquefois sur tes genoux,
Et lui diras une ballade,
Qui semblera parler de nous,

Et dans tes yeux pleins de tristesses,
Dans tes yeux alors je boirai
Tant de baisers et de tendresses
Que peut-être je guérirai ...

De «A Trompa Mágica da Criança»
Elogio do Alto Entendimento

Outrora, num fundo vale,
O cuco e o rouxinol,
Apostaram deste jeito:
Uma obra-prima cantar,
Fossem a arte e a sorte a ganhar,
Para o melhor, honra e proveito.

Disse o cuco: «Se te apraz,
Eu já escolhi o juiz.»
E logo o burro norneou.
«Pois já que longas orelhas tem,
Pode ouvir se mal ou bem
Qualquer de nós dois cantou.»

Voaram em busca do juiz.
Cada qual o caso expôs
E o asno mandou que se começasse.

Belo foi do rouxinol o trinar!
Disse o burro: «Isto é de arreplar!
Hihan! Hihan! A pinha até estremece!»

O cuco encetou, apressado,
O canto, de terceiras, quartas e quintas rechesado.
Ao asno agradou, que apenas disse: «Ouvide,
O meu voto aqui vos proclamo.
Cantaste bem, ó rouxinol!
Mas tu, cuco, entoaste um rico coral
E o compasso sabes marcar!
Isto me inspire o alto entendimento
E, custasse um reino tal procedimento,
O cuco ganhou, não há que duvidar.»

A Vida Anterior

Longamente habitei sob vastas arcadas
Que de mil chamas tingiam os sóis marinhos
E cujos pilares, direitos e altivos,
Recordavam, ao entardecer, grutas basálticas.

As vagas, revolvendo as imagens dos céus,
Combinavam, de forma solene e mística,
Os poderosos acordes da sua rica música
Com as cores do ocaso espelhadas nos meus olhos.

Foi aí que vivi em volúpias calmas,
No meio do azul, das ondas, dos esplendores,
E de escravos nus, impregnados de odores,
Que me refrescavam a fronte com palmas,
Cujo único cuidado era descobrir
O amargo segredo que me fazia esvair.

Phidylé

Brando sono dá a relva, sob os álamos frescos,
Nos declives das nascentes musgosas
Que, nos prados em flor, brotando por mil vias,
Se perdem sob os negros matos.
Repousa, Phidylé.

O meio-dia sobre a folhagem
Resplende, e ao sono te convida.
Pelo trevo e tomilho, sós, em pleno sol,
Zumbem as abelhas voadoras;
Corre um cálido aroma pela volta dos caminhos,
A flor rubra dos trigais se inclina,
E os pássaros, no voo rasante à colina,
Procuram a sombra das roseiras bravas.
Repousa, Phidylé.

Mas quando o astro, inclinado na sua curva brilhante,
Veja os seus ardores esmorecer,
Que o teu mais belo sorriso, o teu beijo mais terno
Compensem o meu esperar.

Canção Triste

No teu peito dorme um luar,
Um doce luar estival.
E para fugir à vida importuna
Fundir-me-ei na tua claridade.

Esquecerei as penas passadas,
Meu amor, quando embalares
Meu triste coração e seus afãs
Na calma amorosa dos teus braços.

Deitarás a minha cabeça enferma
Algumas vezes ao regaço,
E contar-me-ás uma balada,
Que pareça falar de nós.

E nos teus olhos, cheio de tristuras,
Nos teus olhos irei encontrar
Tantos beijos, e tantas ternuras,
Que talvez me venha a curar.

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo 40.

(continua)

ENCICLOPÉDIA
SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA

COM A COLABORAÇÃO DE DISCO DECCA, PHILIPS E DEUTSCHE GRAMMOPHON

L'invitation au voyage
texto: Charles Baudelaire

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble,
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!

Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.

Les soleils couchants
Revêtent les champs,
Les canaux, la ville entière,
D'hyacinthe et d'or;
Le monde s'endort
Dans une chaude lumière!

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté!

Convite à Viagem

Minha filha, minha irmã,
Pensa, que doçura
Irmos os dois juntos, para lá,
Amar com lazer,
Amar e morrer
No país teu similar

Os sóis molhados
Desses céus nublados
Têm para mim os encantos
Tão misteriosos
Dos teus olhos insidiosos,
Brilhando através dos seus prantos.

Lá, tudo é ordem e beleza,
Luxo, calma e voluptuosidade.

Vês por esses canais
Dormir esses batéis
De carácter vagabundo;
É para satisfazer
O teu mínimo querer
Que vêm do fim do mundo.

Os sóis poentes
Recobrem os campos,
Os canais, toda a cidade,
De jacinto e ouro;
O mundo adormece
Numa quente luminosidade.

Lá, tudo é ordem e beleza,
Luxo, calma e voluptuosidade.

Die Dreigroschenoper:
Moritat vom Mackie Messer
texto: Bertolt Brecht

Ausrufer
Und der Haifisch, der hat Zähne,
und die trägt er im Gesicht,
und Macheath, der hat ein Messer,
doch das Messer sieht man nicht.

An 'nem schönen blauen Sonntag
lieg ein toter Mann am Strand
und ein Mensch geht um die Ecke,
den man Mackie Messer nennt.

Und Schmul Meier bleibt verschwunden,
und so mancher reiche Mann,
und sein Geld hat Mackie Messer,
dem man nichts beweisen kann.

Jenny Towler ward gefunden
mit 'nem Messer in der Brust,
und am Kai ghet Mackie Messer,
der von allem nichts gewusst.

Und das grosse Feuer in Soho,
sieben Kinder und ein Greis,
in der Menge Mackie Messer
den man nichts fragt und der nichts weiss.

Und die minder jähr'ge Witwe,
deren Namen jeder weiss,
wachte auf und war geschändet,
Mackie, welches war dein Preis,
wachte auf und war geschändet,
Mackie, welches war dein Preis?

A Ópera dos Três Vinténs:
A Canção de Mackie Navalha

Pregoeiro
E o tubarão tem dentes,
E traz-los bem descobertos,
E o Macheath tem uma navalha,
Mas a navalha não se vê.

Num belo domingo de sol,
Jaz um morto na praia;
Vai um homem pr'ó galheiro
Que chamam Mackie Navalha.

E o Schmul Meier sumiu-se
E com ele uns ricaços também;
Mackie Navalha tem o bago,
Prová-lo não pode ninguém.

Acharam a Jenny Towler
Com uma faca no peito.
Pelo cais vai Mackie Navalha
Que não soube de tal feito.

E o grande fogo em Soho,
Sete crianças e um velho;
Na turba o Mackie Navalha,
Nada se lhe pergunta e nada sabe.

E a viúva mais nova
— O nome já todos conhecem —
Acordou e violentaram-na;
Mackie, qual foi o teu ganho?
Acordou e violentaram-na;
Mackie, qual foi o teu ganho?

Die Dreigroschenoper:
«Anstatt-dass»-song
texto: Bertolt Brecht

Peachum
Anstatt dass,
anstatt dass
sie zu Hause bleiben
und im warmen Bett,
brauchen sie Spass,
brauchen sie Spass,
grad als ob man ihnen eine Extrawurst gebraten hätt.

Frau Peachum
Das ist der Mond über Soho,
das ist der verdammte
«Fühlst du mein Herz schlagen» Text.
Das ist das «Wenn du wohin gehst,
geh ich auch wohin, Johnny!»
wenn die Liebe anhebt und der Mond noch wächst.

Peachum
Anstatt dass,
anstatt dass
sie was täten, was 'nen Sinn hat und 'nen Zweck,
machen sie Spass,
machen sie Spass
und verrecken dann natürlich glatt im Dreck.

Frau Peachum
Das ist der Mon über Soho,
das ist der verdammte

A Ópera dos Três Vinténs:
Canção do «Em vez de»

Peachum
Em vez de,
Em vez de
Ficarem em casa,
Quentes, na cama,
Querem brincadeira,
Querem brincadeira,
Tal como se estivessem a pedir batatinhas.

Senhora Peachum
Esta é a Lua sobre Soho,
Esta é a maldita toada
«Sentes bater o meu coração?»
Esta é «Para onde tu fores,
Eu também vou, Johnny!»
Quando o amor nasce e a Lua ainda cresce.

Peachum
Em vez de,
Em vez de
Fazerem algo com juízo e intenção,
É só brincadeira,
É só brincadeira,
Depois é vê-las rebentar — claro! — no esterco.

Senhora Peachum
Esta é a Lua sobre Soho,
Esta é a maldita toada

«Fühlst du mein Herz schlagen» Text.
Das ist das «Wenn du wohin gehst,
geh ich auch wohin, Johnny»,
wenn die Liebe anhebt und der Mond noch wächst.

Peachum
Was nützt dann dein Mond über Soho,
wo bleibt dann ihr verdammter
«Fühlst du mein Herz schlagen» Text.
Wo ist dann das «Wenn du wohin gehts,
geh ich auch wohin, Johnny»,
wenn die Liebe anhebt und der Mond noch wächst.

Die Dreigroschenoper:
Seeräuberjenny
texto: Bertolt Brecht

Polly
Meine Herrn, heut sehn Sie mich
Gläser aufwaschen
und ich mache das Bett für jeden
und Sie geben mir einen Penny
und ich bedanke mich schnell
und Sie sehen meine Lumpen
und dies lumpige Hotel und Sie wissen nicht,
mit wem Sie reden, und Sie wissen nicht,
mit wem Sie reden.

Aber eines Abends wird ein Geschrei
sein am Hafen und man fragt:
«Was ist das für ein Geschrei?»
Und man wird mich lächeln sehn bei meinen
Gläsern, und man sagt:
«Was lächelt die dabei?»
Und ein Schiff mit acht Segeln
und mit fünfzig Kanonen
wird liegen am Kai.

Man sagt: «Geh wisch deine Gläser, mein Kind»,
und man reicht mir den Penny hin,
und der Penny wird genommen und das Bett wird gemacht,
es wird keiner mehr drin wohnen in dieser Nacht
und Sie wissen immer noch nicht, wer ich bin,
und Sie wissen immer noch nicht, wer ich bin.

Aber eines Abends wird ein Getös'
sein am Hafen und man fragt:
«Was ist das für ein Getös?»
Und man wird mich stehen sehn bei meinem Fenster,
und man sagt: «Was lächelt die so bös?»
Und das Schiff mit acht Segeln
und mit fünfzig Kanonen wird beschiessen die Stadt.

Und es werden kommen Hundert gen
Mittag an Land und werden in den Schatten
treten und fangen einen jeglichen
und legen in Ketten und bringen vor mir
und fragen: «Welchen sollen wir töten?»
Und fragen: «Welchen sollen wir töten?»

Und an diesem Mittag wird es still sein an Hafen,
wenn man fragt, wer wohl sterben muss.
Und dann werden Sie mich sagen hören:
«Alle!» Und wenn dann der Kopf fällt, sag ich:
«Hoppla!» Und das Schiff mit acht Segeln
und mit fünfzig Kanonen wird entschwinden mit mir.

Die Dreigroschenoper:
Kanonensong
texto: Bertolt Brecht

Macheath: John war darunter und Jim war dabei
Brown: Und Georgie ist Sergeant geworden.
M: Doch die Armee, sie frägt keinen, wer er sei
B: und marschierte hinaut nach dem Norden.
Beide: Soldaten wohnen auf den Kanonen
von Cap bis Couch Behar.
B: Wenn es mal regnete
M: und es begegnete
B: ihnen'ne neue Rasse
M: ne braune oder blasse,
Beide: dann machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak
M: Johnny war der Whisky zu warm [Tartar.
B: und Jimmy hatte nie genug Decken.
M: Aber Georgie nahm beide beim Arm
B: und sagte, die Armee kann nicht verrecken.
Beide: Soldaten wohnen auf den Kanonen
von Cap bis Couch Behar.
B: Wenn es mal regnete
M: und es begegnete
B: ihnen'ne neue Rasse
M: ne braune oder blasse,
Beide: dann machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak
M: John ist gestorben und Jimmy ist tot [Tartar.
B: und George ist vermisst und verdorben.
M: Aber Blut ist immer noch rot
B: für die Armee wird jetzt wieder geworben.
Beide: Soldaten wohnen auf den Kanonen
von Cap bis Couch Behar.
B: Wenn es mal regnete
M: und es begegnete
B: ihnen'ne neue Rasse,
M: ne braune oder blasse, [Tartar.
Beide: dann machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak

«Sentes bater o meu coração?»
Esta é «Para onde tu fores,
Eu também vou, Johnny!»
Quando o amor nasce e a Lua ainda cresce.

Peachum
Mas para que serve a tua lua sobre Soho,
Onde está, então, a maldita toada
«Sentes bater o meu coração?»
Mas onde está «Para onde tu fores,
Eu também vou, Johnny?»
Quando o amor nasce e a Lua ainda cresce.

A Ópera dos Três Vinténs:
A Jenny dos Piratas

Polly
Meus senhores, podem hoje ver-me
A lavar copos
E a todos faço a cama,
E os senhores dão-me um *penny*,
E eu logo agradeço,
E vêem os meus farrapos,
E este hotel miserável, e não sabem
Com quem falam, e não sabem
Com quem falam.

Mas uma noite haverá gritaria
No porto, e hão-de perguntar:
«Que gritaria é esta?»
E ver-me-ão sorrir junto aos meus
Copos e dirão:
«Por que sorri ela?»
E um navio de oito velas
E cinqüenta canhões
Atracará ao cais.

Dir-me-ão: «Vai lavar os copos, filha!»
E lá me chegará mais um *penny*.
O *penny* será guardado e a cama feita,
Nada mais ali morará naquela noite
E os senhores ainda não sabem quem eu sou,
E os senhores ainda não sabem quem eu sou.

Mas uma noite haverá grande ruído
No porto, e hão-de perguntar:
«Mas que ruído é este?»
E ver-me-ão estar à minha janela
E dirão: «Por que sorri ela com tanta maldade?»
E o navio de oito velas
E cinqüenta canhões bombardeará a cidade.

Cem homens irão desembarcar até
Ao meio-dia e, na penumbra,
Hão-de vencer e aprisionar uma a um em cada porta,
E hão-de acorrentá-los e trazê-los até mim,
E perguntarão: «Quais deles devemos matar?»,
E perguntarão: «Quais deles devemos matar?»

Naquele meio-dia reinará o silêncio no porto,
Quando perguntarem quem deve morrer.
E, então, hão-de ouvir-me dizer:
«Todos!» E quando rolarem as cabeças, direi:
«Eia!» E o navio de oito velas
E cinqüenta canhões desaparecerá comigo.

A Ópera dos Três Vinténs:
Canção dos Canhões

Macheath: O John estava connosco e o Jim também.
Brown: E o George subiu a sargento.
M: Mas o exército não quis saber quem ele era
B: E lá marchou para o Norte.
Ambos: Os soldados vivem junto dos canhões
do Cabo até Couch Behar.
B: Logo que chovia
M: E lhes aparecia
B: Uma nova raça
M: Nem branca nem baça
Ambos: Talvez então dela fizessem o seu bife tártaro.
M: Para Johnny o *whisky* era quente de mais
B: E ao Jimmy nunca os cobertores chegavam.
M: Mas o George pegou em ambos pelo braço
B: E disse: o exército não pode estoirar.
Ambos: Os soldados vivem junto dos canhões
do Cabo até Couch Behar.
B: Logo que chovia
M: E lhes aparecia
B: Uma nova raça
M: Nem branca nem baça
Ambos: Talvez então dela fizessem o seu bife tártaro.
M: O John morreu e o Jimmy foi morto
B: E o George está perdido e arruinado.
M: Mas o sangue continua sempre vermelho
B: Pelo exército vai ser de novo recrutado.
Ambos: Os soldados vivem juntos dos canhões
do Cabo até Couch Behar.
B: Logo que chovia
M: E lhes aparecia
B: Uma nova raça
M: Nem branca nem baça
Ambos: Talvez dela então fizessem o seu bife tártaro.

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo 40.

ENCICLOPÉDIA
SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA

COM A COLABORAÇÃO DE DISCO DECCA, PHILIPS E DEUTSCHE GRAMMOPHON

Altenberg-Lieder
texto: Peter Altenberg

1.
Seele, wie bist du schöner tiefer, nach Schneestürmen!
Auch du hast sie, gleich der Natur
Und über beiden liegt noch ein trüber
Hauch, eh'das Gewölk sich verzog!

2.
Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald
Alles rastet, blinkt und ist schöner als zuvor.
Siehe, Frau, auch du brauchst Gewitterregen!

3.
Über die Grenzen des All
blicktest du sinnend hinaus;
Hattest nie Sorge um Hof und Haus!
Leben und Traum von Leben
plötzlich ist alles aus...
Über die Grenzen des All
blickst du noch sinnend hinaus!

4.
Nichts ist gekommen,
nichts wird kommen für meine Seele,
Ich habe gewartet, gewartet, oh, gewartet!
Die Tage werden dahin schleichen,
und umsonst wehen meine aschblonden,
seidenen Haare um mein bleiches Antlitz!

5.
Hier ist Friede.
Hier weine ich mich aus über alles!
Hier löst sich mein
unfassbares, unermessliches Leid, das mir die Seele verbrennt...
Siehe, hier sind keine Menschen, keine Ansiedlungen...
Hier ist Friede! Hier tropft Schnee
leise in Wasserlachen.

Altenberg-Lieder

1.
Alma, como és mais bela, mais profunda, depois da tempestade
Também tu as tens, tal como a Natureza, [de neve!
E sobre ambas pairs um sopro de tristeza,
Antes que as nuvens se dissipassem.

2.
Viste a floresta depois da chuva da tempestade?
Tudo repousa, brilha e é mais belo do que dantes.
Vê, mulher, também tu precisas de chuva da tempestade.

3.
Para além das fronteiras do Universo
Olhavas pensativamente;
Casa e quinta nunca te apoquentaram!
A vida e o sonho da vida,
De súbito tudo acabou...
Para além das fronteiras do Universo,
Ainda olhas pensativamente.

4.
Nada chegou,
Nada chegará para a minha alma.
Tenho esperado, esperado, oh, esperado!
Os dias vão-se arrastando,
E em vão se agitam os meus cabelos
Platinados e sedosos em redor do meu rosto branco.

5.
Aqui há paz.
Aqui choro sobre tudo, até querer!
Aqui se acalma a minha
Inconcebível e incomensurável pena, que a alma me consome...
Vê, aqui não há gente, nem povoados...
Aqui há paz! Aqui a neve cai,
De mansinho, nos charcos de água.

Der Rebell
texto: Charles Baudelaire

Ein Engel stürzt sich wie ein Aar zur Erde
Und rauft des Glaubenslosen Haar voll Grimm:
«Ich will, dass dein Gesetz Gehorsam werde!
Dein guter Engel bin ich, drum vernimm:

Du sollst sie lieben ohn' Widerstreben,
Die arm und schlecht sind, blöd und kranken Bluts,
Damit du vor dem Herrn dereinst kannst breiten
Prunkvoll den Teppich deines Edelmuts.

Denn das ist Liebe in Sorg', eh' sie entschwindet,
Dass stets dein Herz in Gott Verzückung findet,
Das ist der ew'gen Wollust Sinn und Sein!».

Der Engel wahrlich züchtigt, den er liebt,
An dem Verdammten seine Faust er übt:
Doch immer sagt der Gottverfluchte: «Nein!»

O Rebelde

Um anjo furioso fende o céu como a águia,
Agarra com força o impio pelos cabelos
E diz, a sacudi-lo: «Eu te ensinarei as leis,
(Pois sou teu anjo bom, ouves?) É como eu quero!

Olha que é preciso amar, sem qualquer relutância,
O pobre, o mau, o torto, o imbecil,
Para que possas dar a Jesus, onde ele passe,
Um tapete triunfal com a tua caridade.

Tal é o amor: antes que o coração estiole
Reanima o teu êxtase na glória divina,
É o prazer autêntico, o duradouro encanto.»

E o anjo, castigando quem deveras ama,
Com punhos de gigante tortura o condenado,
Mas o maldito riposta sempre: «Não quero!»

Frei
texto: Karlheinz Stockhausen

König ruft den Harlekin,
Reicht ihm ein geschlungnes Seil,
Daran viele Knoten.

Tief beugt sich der Narr vor ihm,
Stiehlt des Königs goldnes Beil
(Reisst beruflich Zoten).

Stiehlt des Königs goldnes Beil,
Schleift den Strick ins feuchte Haus
Aufgebahrter Toten.

Zeigt des Königs Knotenseil,
Fragt die Stummen gierig aus,
Zurrt an kalten Pfoten.

Fragt die Stummen gierig aus.
Niemand, niemand sagt ein Wort
(König hat's verboten).

Hält der Narr den letzten Schmaus,
Lacht sich aus am süssen Ort
Aufgebahrter Toten.

Lacht sich aus am süssen Ort,
Schlägt des Königs goldnes Beil
In die vielen Knoten.

Da ruft ihn der König fort.
Zeigt der Narr zerteilt das Seil
(Reisst beruflich Zoten).

Zeigt der Narr zerteilt das Seil:
Niemand, niemand sagt ein Wort
(König hat's verboten).

Harlekin denkt an sien Beil...
Harlekin denkt an sein Seil,..
Lacht sich aus am süssen Ort,
Am Galgen der trühen Toten.

Livre

O rei chama o arlequim,
Dá-lhe uma corda enrolada,
Que tem muitos nós.

Faz-lhe o bobo profunda vénia,
Roube o machado de ouro ao rei
(E diz os palavrões do ofício).

Roube ao rei o machado de ouro,
Arrasta a corda para a casa húmida
Dos mortos amortalhados.

Do rei mostra a nodosa corda
Curioso, interroga os mudos,
Firma-se nas patas geladas.

Curioso, interroga os mudos
Ninguém, ninguém diz nem um palavra
(O rei proibiu).

O bobo goza o último banquete,
Perde-se de riso no doce lugar
Dos mortos amortalhados.

Perde-se de riso no doce lugar,
Bate com o machado de ouro do rei
Nos incontáveis nós.

Lá o chama, então, o rei,
Ele mostra a corda cortada
(E diz os palavrões do ofício).

O bobo mostra a corda cortada
Ninguém, ninguém diz nem uma palavra
(O rei proibiu).

O arlequim pensa no seu machado...
O arlequim pensa na sua corda...
Perde-se de riso no doce lugar,
Na forca dos mortos antigos.

Der Saitenmann
texto: Karlheinz Stockhausen

Der Saitenmann hat die Hände zerrissen.
Kleine Tropfen aus Blut
Springen über das Holz der Geige
Auf das beschmutzte Pflaster nieder.

Hat schon lang im Regen gesessen.

Alle Leute haben vergessen,
Kaufen eine neue Welt,
Und kein Ohr versteht im Lärmen,
Wenn der Alte seinen Schmerz
Für Groschen in die Strassen schreit.

O Violinista Ambulante

O violinista ambulante tem as mãos feridas;
Pequenas gotas de sangue
Caem sobre a madeira do violino
E sobre a calçada suja.

Esteve largo tempo sentado à chuva.

Toda a gente o esqueceu,
Compram um mundo novo.
Nenhum ouvido o ouve, no barulho,
Quando o velho grita a sua dor
Pelas ruas, a troco de vinténs.

In seiner Not zu wild geschrien,
Zu hart gezupft, der Saitenmann
Und hat die Hände zerrissen.

Nun neigt er sich in den stummen Leib
Seiner Geige
Und hört sich selber zu.

Zärtlich streicht seine Hand das Brett
Wie ein frisches Kind.
Und ein Ohr verninmt,
Eh' es taub wird,
Das Ungespielte.

Serenade
Pastoral
texto: Charles Cotton

The Day's grown old; the fainting sun
Has but a little way to run,
And yet his Steeds, with all his skill,
Scarce lug the Chariot down the hill.
The shadows now so long do grow,
That brambles like tall cedars show;
Molehills seem mountains, and the ant
Appears a monstrous elephant.
A very little, little flock
Shades thrice the ground that it would stock;
Whilst the small stripling following them
Appears a mighty Polypheme.
And now on benches all are set,
In the cool air to sit and chat,
Till Phoebus, dipping in the West,
Shall lead the world the way to rest.

Nocturne
texto: Alfred Tennyson

The splendour falls on castle walls
And snowy summits old in story.
The longlight shakes across the lakes,
And the wild cataract leaps in glory:
Blow, bugle, blow, set the wild echoes flying,
Bugle, blow; answer, echoes, answer,
dying, dying, dying, dying, dying, dying.
O hark, O hear! how thin and clear,
And thinner, clearer, farther going!
Oh sweet and far from cliff and scar
The horns of Elf-land faintly blowing!
Blow, let us hear the purple glens replying.
Bugle, blow; answer, echoes, answer,
dying, dying, dying, dying, dying.
O love, they die in yon rich sky,
They faint on hill of field or river:
Our echoes roll from soul to soul
And grow forever and forever.
Blow, bugle, blow, set the wild echoes flying;
And answer, echoes, answer,
dying, dying, dying, dying, dying, dying.

Elegy
texto: William Blake

O Rose, thou art sick; the invisible worm
that flies in the night,
in the howling storm,
has found out thy bed
of crimson joy;
And his dark, secret love
does thy life destroy.

Dirge
texto: Anónimo do século XV

This ae nighte, this ae nighte,
every nighte and alle,
fire and fleet and candlelighte,
and Christe receive thy saule.
When thou from hence away art past,
every nighte and alle,
to Whinnymuir thou com'st at last;
and Christe receive thy saule.
If ever thou gav'st hos'n and shoon,
every nighte and alle,
sit thee down and put them on;
and Christe receive thy saule.
If hos'n and shoon thou ne'er gav'st nane,
every nighte and alle,
the whinnes sall prick thee
to the bare bane;
and Christe receive thy saule.
From Whinnymuir when thou may'st pass,
every nighte and alle,
to Brig o'Dread thou com'st at last;
and Christe receive thy saule.
From Brig o'Dread when thou may'st pass,
every nighte and alle,
to Purgatory fire thou com'st at last;
and Christe receive thy saule.
If ever thou gav'st meat or drink
every nighte and alle,
the fire sall never make thee shrink;
And Christe receive thy saule.
If meat or drink thou ne'er gav'st nane,
Every nighte and alle,
The fire will burn thee to the bare bane;
And Christe receive thy saule.
This ae nighte, this ae nighte,
Every nighte and alle,
Fire and fleet and candlelighte,
And Christe receive thy saule.

Na sua angústia, gritou demasiado,
Bellacou de mais as cordas, o violinista ambulante,
E feriu as mãos.

Agora inclina-se sobre o corpo mudo
Do seu violino,
E ouve-se a si mesmo.

A sua mão afaga o tampo, ternamente,
Como a uma criança fresca.
E o seu ouvido apreende,
Antes de ensurdecer,
O que não chegou a ser tocado.

Serenata
Pastoral

O dia acaba, ao tibio Sol
Só resta um breve percurso.
Mas os seus corcéis, com toda a sua destreza,
Mal arrastam o carro monte acima.
As sombras estão tão alongadas
Que arbustos parecem altos cedros;
São montanhas os montículos das toupeiras; a formiga
Ao monstruoso elefante se assemelha.
Um rebanho pequeno, muito pequeno,
Três vezes maior se projecta no chão que o nutre,
Enquanto o garoto que os segue
Parece um gigantesco Polifemo.
Em bancos todos estão sentados
E, ao fresco sentados, tagarelam
Até que Febo, a Oeste mergulhando,
Conduzirá o mundo para o descanso."

Noturno

O esplendoroso fulgor doura os muros do castelo
E os nevados cumes, vetustos de história.
Um rasto de luz tremula até à outra orla dos lagos,
E a catarata agreste despenha-se, num deslumbramento.
Soa, corne, soa, acorda os ecos bravios,
Corne, soa; respondam, ecos, respondam,
Morrendo, morrendo, morrendo, morrendo.
Oh, ouve! Oh, escuta! Tão ténues e claras,
Mais ténues, mais claras à distância!
Meigas e longínquas, de arribas e vertentes
Soando baixinho, as trompas do país dos duendes!
Soa, oucamos responder os vales de púrpura.
Corne, soa; respondam, ecos, respondam,
Morrendo, morrendo, morrendo, morrendo.
Oh, amor, eles morrem naquele amplo céu,
Esvaem-se no monte, no campo ou no rio;
Os nossos ecos volvem de alma para alma
E crescem para sempre e para sempre.
Soa, corne, soa, acorda os ecos bravios,
E respondam, ecos, respondam,
Morrendo, morrendo, morrendo, morrendo.

Elegia

Oh, rosa, estás doente; o verme invisível
Que vos de noite,
Na borrasca ululante,
Encontrou o teu leito
De prazer carmesim;
E o seu secreto e tenebroso amor
Destrói a tua vida.

Endecha

Esta noite, esta noite,
Cada noite e todas elas,
Fogo e pressa e luz das velas,
E Cristo receba a tua alma.
Quando fores daqui para longe,
Cada noite e todas elas,
A charneca de espinhos enfim chegarás,
E Cristo receba a tua alma.
Se alguma vez deste meias e sapatos,
Cada noite e todas elas,
Senta-te aí e calça-os,
E Cristo receba a tua alma.
Se nunca meias e sapatos deste,
Cada noite e todas elas,
Os espinhos te hão-de picar
Até mesmo ao osso;
E Cristo receba a tua alma.
Quando a charneca de espinhos puderes passar
Cada noite e todas elas,
A ponte da angústia enfim chegarás,
E Cristo receba a tua alma.
Quando a ponte da angústia puderes passar
Cada noite e todas elas,
Ao fogo do purgatório enfim chegarás,
E Cristo receba a tua alma.
Se alguma vez comida e bebida deste,
Cada noite e todas elas,
O fogo nunca te há-de queimar,
E Cristo receba a tua alma.
Se comida e bebida nunca deste,
Cada noite e todas elas,
O fogo te queimará mesmo até ao osso,
E Cristo receba a tua alma.
Esta noite, esta noite,
Cada noite e todas elas,
Fogo e pressa e luz das velas,
E Cristo receba a tua alma.

ENCICLOPÉDIA
SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA

COM A COLABORAÇÃO DE DISCO DECCA, PHILIPS E DEUTSCHE GRAMMOPHON

Textos da gravação n.º 27 (continuação)

Serenade (continuação)

Hymn

texto: Ben Jonson

Queen and huntress, chaste and fair,
Now the sun is laid to sleep,
Seated in thy silver chair,
State in wonted manner keep:
Hesperus entreats thy light,
Hesperus entreats thy light,
Goddess, goddess, goddess, excellently bright.
Earth, let not thy envious shade
Dare itself to interpose;
Cynthia's shinning orb was made,
Heav'n to clear when day did close:
Bless us then with wished sight,
Bless us then with wished sight,
Goddess, goddess, goddess, excellently bright.
Lay thy bow of pearl apart,
And thy crystal shining quiver;
Give unto the flying hart
Space to breathe, how short so ever:

Serenata (cont.)

Hino

Rainha e caçadora, casta e bela,
Agora que o Sol se deitou para dormir,
No teu argênteo assento entronizada,
Mantém a tua pompa acostumada:
Hespéro implora a tua luz,
Hespéro implora a tua luz,
Deusa, deusa, deusa de brilho excelente.
Terra, que a tua invida sombra
Não ouse interpor-se-lhe;
De Cynthia o orbe radiante foi criado
Para o Céu iluminar ao fim do dia;
Agracia-nos, pois, com o teu propício olhar,
Deusa, deusa, deusa de brilho excelente.
O teu arco de pérolas aparta,
E o teu carcás de prata, rutilante,
Concede ao célere veado
Espaço para respirar, sempre tão curto:

Thou that mak'st a day of night,
Thou that mak'st a day of night,
Thou that mak'st,
Thou,
Goddess, goddess, goddess, goddess, goddess, excellently bright.

Tu, que da noite fazes dia,
Tu, que da noite fazes dia,
Tu que fazes
Tu,
Deusa, deusa, deusa, deusa, deusa de brilho excelente.

Sonnet

texto: John Keats

O soft embalmer of the still midnight,
Shutting with careful fingers and benign
Our gloom-pleas'd eyes, embower'd from the light,
Enshaded in forgetfulness divine:

O soothest Sleep! if so it please thee, close
In midst of this thine hymn my willing eyes,
Or wait the «Amen» ere thy poppy throws
Around my bed its lulling charities.

Then save me, save me, or the passed day will shine
Upon my pillow, breeding many woes,
Save me, save me from curious Conscience, that still lords

Its strength for darkness, burrowing like a mole;
Turn the key deftly in the oiled wards,
And seal the hushed Casket of my Soul.

Soneto

Oh, suave perfume da quieta meia-noite,
Fechando, com dedos atentos e benignos,
Os nossos olhos tristes e sombrios,
Envoltos em divino esquecimento.

Tranqüíssimo sono cerra,
Te peço, ao fazer este hino, os meus olhos,
Ou pelo «Amém» esperi, antes que o teu ópio
Espalhe no meu leito a sua calma.

Salva-me então, ou os dias passados avultarão
Sobre a almofada, trazendo muitas penas,
Salva-me da rigorosa consciência, que ainda impõe

O seu poder de trevas, escavando qual toupeira;
Roda, hábil, a chave na oleada fechadura,
E sela o cofre silencioso da minha alma.

Textos da gravação n.º 28

Tertia Missa in Nativitate Domini

Introitus

Puer natus est nobis, et filius datus est nobis cuius imperium super humerum eius et vocabitur nomen eius magni consilii Angelus. Cantate Domino canticum novum quia mirabilia fecit. Gloria Patri.

Kyrie

Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.
Christe eleison. Christe eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.

Gloria

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Iesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Iesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

Oratio

Concede, quaesumus, omnipotens Deus, ut nos Unigeniti tui nova per carnem Nativitas liberet; quos sub peccati iugo vetusta servitus tenet. Per eumdem Dominum.

Epistola

(Pauli, Hebr. I, 1-12)

Multifariam, multisque modis olim Deus loquens patribus in prophetis: novissime diebus istis locutus est nobis in Filio, quem constituit haeredem universorum, per quem fecit et saecula: qui cum sit splendor gloriae, et figura substantiae eius, portansque omnia verbo virtutis suae, purgationem peccatorum faciens, sedet ad dexteram maiestatis in excelsis: tanto melior Angelis effectus, quanto differentius prae illis nomen haereditavit. Cui enim dixit aliquando Angelorum: Filius meus es tu, ego hodie genui te? Et rursum: Ego ero illi in patrem, et ipse erit mihi in filium? Et cum iterum introducit primogenitum in orbem terrae, dicit: Et adorent eum omnes Angeli Dei. Et ad Angelos quidem dicit: Qui facit Angelos suos spiritus et ministros suos flammam ignis. Ad Filium autem: Thronus tuus, Deus, in saeculum saeculi: virga aequitatis, virga regni tui. Dilexisti iustitiam, et odisti iniquitatem: propterea unxit te Deus, Deus, tuus, oleo exultationis prae participibus tuis. Et: Tu in principio, Domine, terram fundasti: et opera manuum tuarum sunt caeli. Ipsi peribunt, tu autem permanebis, et omnes ut vestimentum veterascent: et velut amictum mutabis eos, et mutabuntur: tu autem idem ipse es, et anni tui non deficient.

Graduale

Viderunt omnes fines terrae salutare Dei nostri: iubilate Deo omnis terra. Notum fecit. Dominus salutare suum: ante conspectum gentium revelavit iustitiam suam.

Halleluia

Halleluia.
Dies sanctificatus illuxit nobis:
venite, gentes, et adorate Dominum:
quia hodie descendit lux magna super terram.

Terceira Missa do Natal

Introitus

Nasceu-nos um Menino e um Filho nos foi dado; repousa sobre os Seus ombros o império e será chamado Anjo do grande conselho. Cantai ao Senhor um cântico novo, porque Ele fez maravilhas. Glória ao Pai.

Kyrie

Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Gloria

Glória a Deus nas alturas. E paz na Terra aos homens de boa vontade. Nós Vos louvamos, nós Vos bendizemos, nós Vos adoramos, nós Vos glorificamos. Nós Vos damos graças pela Vossa imensa glória. Senhor Deus, Rei dos Céus, Deus Pai onipotente. Senhor Filho Unigénito Jesus Cristo. Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai. Vós, que tirais os pecados do mundo, recebei a nossa súplica. Vós, que estais sentado à direita do Pai, tende piedade de nós. Porque só Vós sois o Santo, só Vós sois o senhor, só Vós sois o Altíssimo Jesus Cristo. Com o Espírito Santo, na Glória de Deus Pai. Amém.

Oratio

Concedei, nós Vos pedimos, Deus onipotente, que o novo nascimento, pela carne, do Vosso Unigénito nos liberte, nós a quem a antiga escravidão retém sob o jugo do pecado. Pelo mesmo Nosso Senhor.

Epístola

(S. Paulo aos Hebreus, I, 1-12)

Deus, tendo falado, outrora, muitas vezes e de muitos modos aos nossos pais pelos profetas, ultimamente falou-nos por meio de Seu Filho, a Quem constituiu herdeiro de tudo, por Quem criou também os séculos; o Qual, sendo o resplendor da Sua glória e a figura da Sua substância, sustentando tudo com a Sua poderosa palavra, depois de ter feito a purificação dos pecados está sentado à direita da majestade de Deus nas alturas; feito tanto mais superior aos anjos quanto mais excelente é o nome que herdou. Porque a qual dos anjos disse alguma vez: «Tu és meu Filho, Eu hoje Te gerei?» E ainda: «Eu serei para Ele um Pai e Ele para Mim um Filho?» E novamente, quando introduz o seu primogénito no mundo, diz: «E todos os anjos O adorem.» E acerca dos anjos diz: «Ele faz Seus anjos os espíritos e Seus ministros as chamas de fogo.» Mas acerca do Filho diz: «O Teu trono, ó Deus, subsistirá pelo século dos séculos; cetro de eqüidade, cetro do Teu reino. Amaste a justiça e aborreceste a iniqüidade; por isso, Deus, o Teu Deus, Te ungiu com o óleo da alegria, de preferência aos Teus companheiros.» E: «Tu, Senhor, no princípio fundaste a Terra, e os Céus são obra das Tuas mãos. Eles perecerão, mas Tu permanecerás, e todos envelhecerão como um vestimento; e Tu os mudarás como uma capa, e eles serão mudados; Tu, porém, és sempre o mesmo e os Teus anos não diminuirão.»

Graduale

Todos os confins da Terra viram a salvação do nosso Deus: rejubila em Deus, Terra inteira. O Senhor fez conhecer a Sua Salvação e revelou a Sua justiça nos olhos das nações.

Alleluia

Aleluia.
Um dia sagrado brilhou para nós, vinde, ó gentes, adorai o Senhor; porque uma grande luz baixou hoje sobre a Terra.

Evangelium

(Joannes, 1, 1-14)

In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum. Hoc erat in principio apud Deum. Omnia per ipsum facta sunt: et sine ipso factum est nihil quod factum est: in ipso vita erat, et vita erat lux hominum: et lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt. Fuit homo missus a Deo, cui nomen erat Joannes. Hic venit in testimonium ut testimonium perhiberet de lumine, ut omnes crederent per illum. Non erat ille lux, sed ut testimonium perhiberet de lumine. Erat lux vera, quae illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum. In mundo erat, et mundus per ipsum factus est, et mundus eum non cognovit. In propria venit, et sui eum non receperunt. Quotquot autem receperunt eum, dedit eis potestatem filios Dei fieri, his qui credunt in nomine eius: qui non ex sanguinibus, neque ex voluntate carnis, neque ex voluntate viri, sed ex Deo nati sunt. Et Verbum caro factum est, et habitavit in nobis: et vidimus gloriam eius, gloriam quasi Unigeniti a Patre, plenum gratiae et veritatis.

Credo

Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: Et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum Scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. Et unam sanctam, catolicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

Messe de Nostre Dame

(Para o «Kyrie», «Gloria» e «Credo», ver texto **Tertia Missa in Nativitate Domini***)*

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Ite, Missa est

Dominus vobiscum.
Et cum spiritu tuo.
Ite, Missa est.
Deo Gratias.

Evangelium

(João, 1, 1-14)

No princípio era o Verbo e o Verbo estava junto de Deus, e o Verbo era Deus. Estava Ele no princípio junto de Deus. Tudo fora feito por Ele e sem Ele nada do que se fez fora feito. N'Ele estava a vida e a vida era a luz dos homens: e a luz brilha nas trevas e as trevas não a receberam. Houve um homem, enviado por Deus, cujo nome era João. O mesmo veio como testemunho para dar testemunho da luz, a fim de que todos cressem por meio dele. Ele não era a luz, mas veio para dar testemunho da luz. O Verbo era a luz verdadeira que ilumina todo o homem que veio a este mundo. Estava no mundo e o mundo foi feito por Ele, mas o mundo não O conheceu. Veio para o que era Seu e os seus não O receberam. A todos, porém, quantos O receberam deu Ele o poder de se tornarem filhos de Deus; quer dizer, àqueles que crêem no Seu nome: que nem do sangue, nem do desejo da carne, nem da vontade do homem, mas só de Deus nasceram. E o Verbo se fez carne e habitou entre nós: e nós vimos a Sua glória, glória do Filho Unigénito do Pai, cheio de graça e de verdade.

Credo

Creio em um só Deus, Pai todo-poderoso, criador do Céu e da Terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis. Creio em um só Senhor Jesus Cristo, Filho Unigénito de Deus. Nascido do Pai antes de todos os séculos. Deus de Deus, Luz da Luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro. Gerado, não criado, consubstancial ao Pai: por Quem tudo foi feito. O Qual por nós, homens, e por nossa salvação desceu dos céus. E encarnou, pelo Espírito Santo, no seio de Maria Virgem e se fez homem. Também por nós foi crucificado, sob Pôncio Pilatos, padeceu e foi sepultado. E ressuscitou ao terceiro dia, segundo as Escrituras. E subiu ao Céu, está sentado à direita do Pai. De novo há de vir, em sua glória, julgar os vivos e os mortos: e o Seu reino não terá fim. Creio no Espírito Santo, Senhor que dá vida: que procede do Pai e do Filho e com Eles é adorado e glorificado, e que falou pelos profetas. Creio na Igreja una, santa, católica e apostólica. Reconheço um só baptismo para remissão dos pecados. Espero a ressurreição dos mortos. E a vida eterna. Amém.

Missa de Nostre Dame

(Para o «Kyrie», «Gloria» e «Credo», ver texto **Terceira Missa do Natal***)*

Sanctus

Santo, santo, santo é o Senhor Deus dos exércitos. Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória. Hosana nas alturas. Bendito O que vem em nome do senhor. Hosana nas alturas.

Agnus Dei

Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, dai-nos a paz.

Ite, missa est

O Senhor esteja convosco.
E com o teu espírito também.
Ide, a missa terminou.
Graças a Deus.

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo 40.

ENCICLOPÉDIA
SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA

COM A COLABORAÇÃO DE DISCO DECCA, PHILIPS E DEUTSCHE GRAMMOPHON

Textos da gravação n.º 29

Omnes de Saba venient

Omnes de Saba venient,
aurum et thus deferentes,
Alleluia, alleluia.

Todos Virão de Saba

Todos virão de Saba
Trazendo ouro e incenso,
Aleluia, Aleluia.

Missa «Bel' Amfitrit' altera»

Kyrie

Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.
Christe eleison. Christe eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.

Gloria

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Iesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Iesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

Credo

Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine. Et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum Scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. Et unam sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Missa «Bela e Altiva Anfitrite»

Kyrie

Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Gloria

Glória a Deus nas alturas. E paz na Terra aos homens de boa vontade. Nós Vos louvamos, nós Vos bendizemos, nós Vos adoramos, nós Vos glorificamos. Nós Vos damos graças pela Vossa imensa glória. Senhor Deus, Rei dos Céus, Deus Pai onipotente. Senhor Filho Unigénito Jesus Cristo. Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai. Vós, que tirais os pecados do mundo, recebei a nossa súplica. Vós, que estais sentado à direita do Pai, tende piedade de nós. Porque só Vós sois o Santo, só Vós sois o senhor, só Vós sois o Altíssimo Jesus Cristo. Com o Espírito Santo, na Glória de Deus Pai. Amém.

Credo

Creio em um só Deus, Pai todo-poderoso, criador do Céu e da Terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis. Creio em um só Senhor Jesus Cristo, Filho Unigénito de Deus. Nascido do Pai antes de todos os séculos. Deus de Deus, Luz da Luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro. Gerado, não criado, consubstancial ao Pai: por Quem tudo foi feito. O Qual por nós, homens, e por nossa salvação desceu dos céus. Encarnou, pelo Espírito Santo, no seio de Maria Virgem e se fez homem. Também por nós foi crucificado, sob Pôncio Pilatos, padeceu e foi sepultado. E ressuscitou ao terceiro dia, segundo as Escrituras. E subiu ao Céu; está sentado à direita do Pai. De novo há de vir, em Sua glória, julgar os vivos e os mortos: e o Seu reino não terá fim. Creio no Espírito Santo, Senhor que dá vida: que procede do Pai e do Filho e com Eles é adorado e glorificado, e que falou pelos profetas. Creio na Igreja una, santa, católica e apostólica. Reconheço um só baptismo para remissão dos pecados. Espero a ressurreição dos mortos. E a vida eterna. Amém.

Sanctus

Santo, santo, santo é o Senhor Deus dos exércitos.
Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória.
Hosana nas alturas.
Bendito O que vem em nome do senhor.
Hosana nas alturas.

Agnus Dei

Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, dai-nos a paz.

Magnificat

Magnificat anima mea Dominum
Et exsultavit spiritus meus
in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae:
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est:
et sanctum nomen ejus.
Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini ejus in saecula.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio
et nunc, et semper, et in saecula saeculorum.
Amen.

Magnificat

A minha alma glorifica o Senhor,
E o meu espírito exulta
Em Deus meu salvador.
Porque olhou para a humildade da Sua serva,
Doravante todas as gerações me chamarão bem-aventurada.
Porque o Todo-Poderoso fez em mim grandes coisas:
Santo é o Seu nome.
E a Sua misericórdia estende-se de geração em geração sobre [aqueles que O temem.
Pelo poder do Seu braço
dispersou os soberbos,
Derrubou os poderosos de seus tronos
E exaltou os humildes.
Encheu de bens os famintos
E despediu os ricos sem nada.
Acolheu Israel, Seu servidor,
Fiel à sua misericórdia.
Conforme prometera a nossos pais,
A Abraão e sua descendência para sempre.
Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo,
Assim como era no princípio,
Seja agora e sempre pelos séculos dos séculos.
Amém.

Ave Maria

Ave Maria, gratia plena,
Dominus tecum,
benedicta tu in mulieribus
et benedictus, fructus ventris tui, Jesus.
Sancta Maria, Mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus
nunc et in hora mortis nostrae.
Amen.

Avé-Maria

Avé-Maria, cheia de graça,
O Senhor é contigo,
Bendita sois Vós entre as mulheres
E bendito é o fruto do Vosso ventre, Jesus.
Santa Maria, Mãe de Deus,
Rogai por nós, pecadores,
Agora e na hora da nossa morte.
Amém.

Litaniae de Beata Virgine

Kyrie eleison, Christe eleison.
Kyrie eleison.
Christe, audi nos, Christe, exaudi nos.
Pater de caelis, Deus, miserere nobis.
Fili Redemptor mundi, Deus, miserere nobis.
Spiritus Sancte, Deus, miserere nobis.
Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis.
Sancta Maria, ora pro nobis.
Sancta Dei Genitrix, ora pro nobis.
Sancta Virgo virginum, ora pro nobis.
Mater Christi, ora pro nobis
Mater divinae gratiae, ora pro nobis.
Mater purissima, ora pro nobis.
Mater castissima, ora pro nobis.
Mater inviolata, ora pro nobis.
Mater intemerata, ora pro nobis.
Mater amabilis, ora pro nobis.
Mater admirabilis, ora pro nobis.
Mater boni consilii, ora pro nobis.
Mater Creatoris, ora pro nobis.
Mater Salvatoris, ora pro nobis.
Virgo prudentissima, ora pro nobis.
Virgo veneranda, ora pro nobis.
Virgo praedicanda, ora pro nobis.
Virgo potens, ora pro nobis.
Virgo clemens, ora pro nobis.
Virgo fidelis, ora pro nobis.
Speculum justitiae, ora pro nobis.
Sedes sapientiae, ora pro nobis.
Causa nostrae laetitiae, ora pro nobis.
Vas spirituale, ora pro nobis.
Vas honorabile, ora pro nobis.
Vas insigne devotionis, ora pro nobis.
Rosa mystica, ora pro nobis.
Turris Davidica, ora pro nobis.
Turris eburnea, ora pro nobis.
Domus aurea, ora pro nobis.
Foederis arca, ora pro nobis.
Janua caeli, ora pro nobis.
Stella matutina, ora pro nobis.
Salus infirmorum, ora pro nobis.
Refugium peccatorum, ora pro nobis.
Consolatrix afflictorum, ora pro nobis.
Auxilium Christianorum, ora pro nobis.
Regina Angelorum, ora pro nobis.
Regina Patriarcharum, ora pro nobis.
Regina Prophetarum, ora pro nobis.
Regina Apostolorum, ora pro nobis.
Regina Martyrum, ora pro nobis.
Regina Confessorum, ora pro nobis.
Regina Virginum, ora pro nobis.
Regina Sanctorum omnium, ora pro nobis.
Regina sine labe originali concepta, ora pro nobis.
Regina in caelum assumpta, ora pro nobis.
Regina sacratissimi Rosarii, ora pro nobis.
Regina pacis, ora pro nobis.

Litaniae de Beata Virgine

Senhor, tende piedade de nós. Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.
Jesus Cristo, ouvi-nos. Jesus Cristo, atendei-nos.
Pai celeste que sois Deus, tende piedade de nós.
Filho redentor do mundo, que sois Deus, tende piedade de nós.
Espírito Santo, que sois Deus, tende piedade de nós.
Santíssima Trindade, que sois um só Deus, tende piedade de nós.
Santa Maria, rogai por nós.
Santa Mãe de Deus, rogai por nós.
Santa Virgem das virgens, rogai por nós.
Mãe de Cristo, rogai por nós.
Mãe da divina graça, rogai por nós.
Mãe puríssima, rogai por nós.
Mãe castíssima, rogai por nós.
Mãe imaculada, rogai por nós.
Mãe intata, rogai por nós.
Mãe amável, rogai por nós.
Mãe admirável, rogai por nós.
Mãe do bom conselho, rogai por nós.
Mãe do Criador, rogai por nós.
Mãe do Salvador, rogai por nós.
Virgem prudentíssima, rogai por nós.
Virgem venerável, rogai por nós.
Virgem louvável, rogai por nós.
Virgem poderosa, rogai por nós.
Virgem clemente, rogai por nós.
Virgem fiel, rogai por nós.
Espelho de justiça, rogai por nós.
Sede da sabedoria, rogai por nós.
Causa da nossa alegria, rogai por nós.
Vaso espiritual, rogai por nós.
Vaso honorífico, rogai por nós.
Vaso de insigne devoção, rogai por nós.
Rosa mística, rogai por nós.
Torre de David, rogai por nós.
Torre de marfim, rogai por nós.
Casa de ouro, rogai por nós.
Arca da Aliança, rogai por nós.
Porta do Céu, rogai por nós.
Estrela da manhã, rogai por nós.
Saúde dos enfermos, rogai por nós.
Refúgio dos pecadores, rogai por nós.
Consoladora dos aflitos, rogai por nós.
Auxílio dos cristãos, rogai por nós.
Rainha dos anjos, rogai por nós.
Rainha dos patriarcas, rogai por nós.
Rainha dos profetas, rogai por nós.
Rainha dos apóstolos, rogai por nós.
Rainha dos mártires, rogai por nós.
Rainha dos confessores, rogai por nós.
Rainha das virgens, rogai por nós.
Rainha de todos os santos, rogai por nós.
Rainha concebida sem pecado original, rogai por nós.
Rainha elevada ao Céu em corpo e alma, rogai por nós.
Rainha do sacratíssimo rosário, rogai por nós.
Rainha da paz, rogai por nós.

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo 40.

ENCICLOPÉDIA
SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA

COM A COLABORAÇÃO DE DISCO DECCA, PHILIPS E DEUTSCHE GRAMMOPHON

Textos da gravação n.º 30

Missa Papae Marcelli

Kyrie
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.
Christe eleison. Christe eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.

Gloria
Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Iesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Iesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

Credo
Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine. Et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum Scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. Et unam sanctam, catolicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus
Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Missa do Papa Marcelo

Kyrie
Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Gloria
Glória a Deus nas alturas. E paz na Terra aos homens de boa vontade. Nós Vos louvamos, nós Vos bendizemos, nós Vos adoramos, nós Vos glorificamos. Nós Vos damos graças pela Vossa imensa glória. Senhor Deus, Rei dos Céus, Deus Pai onipotente. Senhor Filho Unigénito Jesus Cristo. Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai. Vós, que tirais os pecados do mundo, recebei a nossa súplica. Vós, que estais sentado à direita do Pai, tende piedade de nós. Porque só Vós sois o Santo, só Vós sois o Senhor, só Vós sois o Altíssimo Jesus Cristo. Com o Espírito Santo, na Glória de Deus Pai. Amém.

Credo
Creio em um só Deus, Pai todo-poderoso, criador do Céu e da Terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis. Creio em um só Senhor Jesus Cristo, Filho Unigénito de Deus. Nascido do Pai antes de todos os séculos. Deus de Deus, Luz da Luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro. Gerado, não criado, consubstancial ao Pai: por Quem tudo foi feito. O Qual por nós, homens, e por nossa salvação desceu dos céus. E encarnou, pelo Espírito Santo, no seio da Maria Virgem e se fez homem. Também por nós foi crucificado, sob Pôncio Pilatos, padeceu e foi sepultado. E ressuscitou ao terceiro dia, segundo as Escrituras. E subiu ao Céu, está sentado à direita do Pai. De novo há de vir, em sua glória, julgar os vivos e os mortos: e o Seu reino não terá fim. Creio no Espírito Santo, Senhor que dá vida: que procede do Pai e do Filho e com Eles é adorado e glorificado, e que falou pelos profetas. Creio na Igreja una, santa, católica e apostólica. Reconheço um só batismo para remissão dos pecados. Espero a ressurreição dos mortos. E a vida eterna. Amém.

Sanctus
Santo, santo, santo é o Senhor Deus dos exércitos. Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória. Hosana nas alturas. Bendito O que vem em nome do Senhor. Hosana nas alturas.

Agnus Dei
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, dai-nos a paz.

Terra tremuit

Terra tremuit, et qui evit,
dum resurgeret in judicio Deus,
alleluia.

Ascendit Deus

Ascendit Deus in jubilatione,
Dominus in voce tubae,
Alleluia.

Incipit oratio

Incipit oratio Jeremiae prophetae.
Recordare Domine, quid acciderit nobis;
intuere, et respice opprobrium nostrum.
Hereditas nostra versa est ad alienos,
Domus nostrae ad extraneos.
Pupilli facti sumus absque patre,
Matres nostrae quasi viduae.
Aquam nostram pecunia bibimus:
Ligna nostra pretio comparavimus.
Cervicibus nostris minabamur:
Lassis non dabatur requies.
Jerusalem, Jerusalem, convertere ad
Dominum Deum tuum.

Illumina oculos meos

Illumina oculos meos, ne unquam obdormiam
in morte; ne quando dicat inimicus meus:
«Praevalui adversus eum.»

Ego sum panis vivus

Ego sum panis vivus.
Patres vestri manducaverunt manna
in deserto, et mortui sunt.
Hic est panis de coelo descendens.
Si quis ex ipso manducaverit, non morietur.

Pueri hebraeorum

Pueri hebraeorum portantes ramos
olivarum, obviaverunt Domino, clamantes et
dicentes: Hosanna in excelsis.

Jubilate Deo omnis terra

Jubilate Deo omnis terra,
Servite Domino in laetitia.
Introite in conspectu ejus in exultatione.
Scitote quoniam Dominus ipse est Deus,
Ipse fecit nos, et non ipsi nos;
Populus ejus, et oves pascuae ejus.
Introite portas ejus in confessione,
Atria ejus in hymnis, confitemini illi.
Laudate nomen ejus, quoniam suavis est Dominus,
In aeternum misericordia ejus,
Et usque in generationem et generationem
veritas ejus.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto,
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

A terra tremeu

A terra tremeu e aquietou-se
Ao erguer-se Deus para fazer justiça,
Aleluia.

Deus elevou-se

Deus elevou-se no meio do júbilo,
O Senhor, ao som da trompa.
Aleluia.

Início da oração

Início da oração do profeta Jeremias.
Lembrai-Vos, Senhor, do que nos aconteceu;
Considerai e vede a nossa humilhação.
A nossa herança passou para mãos de estranhos,
As nossas casas entregues a desconhecidos.
Ficámos como órfãos, sem pai,
As nossas mães são como viúvas.
A preço de dinheiro bebemos a nossa água,
A nossa lenha temos de pagá-la.
No pescoço carregamos o jugo, somos perseguidos,
Estamos fatigados e não nos dão descanso.
Jerusalém, Jerusalém, converte-te ao
Senhor teu Deus.

Ilumina os meus olhos

Ilumina os meus olhos, para que não adormeçam
Na morte, para que o meu inimigo não diga:
«Prevaleci contra ele.»

Eu sou o Pão vivo

Eu sou o Pão vivo.
Vossos pais comeram o maná
No deserto e morreram.
Este é o Pão vivo que desceu do Céu.
Se comerdes deste pão, não morrereis.

Os filhos dos Hebreus

Os filhos dos Hebreus, levando ramos
De oliveira, foram ao encontro do Senhor, clamando
E dizendo: «Hosana nas alturas.»

Aclamai a Deus, Terra inteira

Aclamai a Deus, Terra inteira,
Servi o Senhor em alegria.
Vinde à Sua presença e exultai.
Sabei que o Senhor é Deus.
Ele nos fez e nós lhe pertencemos;
Somos o Seu povo, as ovelhas do Seu rebanho.
Louvai-O, ao transpor as Suas portas,
Os Seus átrios, cantando hinos; celebrai-O.
Louvai o Seu nome, pois o Senhor é suave,
É eterna a Sua misericórdia,
E a Sua verdade permanece de geração
em geração.
Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo,
Assim como era no princípio, seja agora e sempre,
Pelos séculos dos séculos. Amém.

Palestrina: Moteta

Laudate Dominum

Laudate Dominum omnes gentes,
laudate eum omnes populi;
quoniam confirmata est super nos
misericordia ejus,
et veritas Domini manet in aeternum.

Motetos

Louvai o Senhor

Louvai o Senhor, todas as gentes,
Louvai-O, todos os povos;
Porque se manifestou para conosco
A sua misericórdia,
E a verdade do Senhor permanece eternamente.

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo 40.

ENCICLOPÉDIA
SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA

COM A COLABORAÇÃO DE DISCO DECCA, PHILIPS E DEUTSCHE GRAMMOPHON

Textos da gravação n.º 31

Beatus vir (Monteverdi)

Beatus vir, qui timet Dominum
in mandatis eius cupit nimis.
Potens in terra erit semen eius
generatio rectorum benedicetur.
Gloria et divitiae in domo eius
et iustitia eius manet in saeculum saeculi.

Bem-Aventurado o Homem

Bem-aventurado o homem que teme o Senhor
E que põe as suas delícias em cumprir os seus mandamentos.
Poderosa será a sua descendência sobre a Terra;
Bendita será a geração dos justos.
Há glória e riqueza na Sua casa
E a Sua justiça permanece por todos os séculos.

Magnificat (Bach)

Magnificat anima mea Dominum
Et exsultavit spiritus meus
in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae:
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est:
et sanctum nomen eius.
Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in saecula.
Gloria Patri, et Filio et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

Magnificat

A minha alma glorifica o Senhor.
E o meu espírito exulta
Em Deus meu salvador.
Porque olhou para a humildade da Sua serva,
Doravante todas as gerações me chamarão bem-aventurada.
Porque o Todo-Poderoso fez em mim grandes coisas:
Santo é o Seu nome.
E a Sua misericórdia estende-se de geração em geração sobre
Pelo poder do Seu braço [aqueles que O temem.
Dispersou os soberbos.
Derrubou os poderosos de seus tronos
E exaltou os humildes.
Encheu de bens os famintos
E despediu os ricos sem nada.
Acolheu Israel, Seu servidor,
Fiel à Sua misericórdia.
Conforme prometera a nossos pais,
A Abraão e sua descendência para sempre.
Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo,
Assim como era no princípio,
Seja agora e sempre pelos séculos dos séculos. Amém.

Missa (Stravinski)

Kyrie

Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.
Christe eleison. Christe eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.

Missa

Kyrie

Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Gloria

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Iesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Iesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

Credo

Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine. Et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum Scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. Et unam sanctam, catolicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et exspecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hossanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hossanna in excelsis.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Gloria

Glória a Deus nas alturas. E paz na Terra aos homens de boa vontade. Nós Vos louvamos, nós Vos bendizemos, nós Vos adoramos, nós Vos glorificamos. Nós Vos damos graças pela Vossa imensa glória. Senhor Deus, Rei dos Céus, Deus Pai onipotente. Senhor Filho Unigénito Jesus Cristo. Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai. Vós, que tirais os pecados do mundo, recebei a nossa súplica. Vós, que estais sentado à direita do Pai, tende piedade de nós. Porque só Vós sois o Santo, só Vós sois o Senhor, só Vós sois o Altíssimo Jesus Cristo. Com o Espírito Santo, na Glória de Deus Pai. Amém.

Credo

Creio em um só Deus, Pai todo-poderoso, criador do Céu e da Terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis. Creio em um só Senhor Jesus Cristo, Filho Unigénito de Deus. Nascido do Pai antes de todos os séculos. Deus de Deus, Luz da Luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro. Gerado, não criado, consubstancial ao Pai: por Quem tudo foi feito. O Qual por nós, homens, e por nossa salvação desceu dos céus. E encarnou, pelo Espírito Santo, no seio de Maria Virgem e se fez homem. Também por nós foi crucificado, sob Pôncio Pilatos, padeceu e foi sepultado. E ressuscitou ao terceiro dia, segundo as Escrituras. E subiu ao Céu, está sentado à direita do Pai. De novo há de vir, em Sua glória, julgar os vivos e os mortos: e o Seu reino não terá fim. Creio no Espírito Santo, Senhor que dá vida: que procede do Pai e do Filho e com Eles é adorado e glorificado, e que falou pelos profetas. Creio na Igreja una, santa, católica e apostólica. Reconheço um só batismo para remissão dos pecados. Espero a ressurreição dos mortos. E a vida eterna. Amém.

Sanctus

Santo, santo, santo é o Senhor Deus dos exércitos.
Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória.
Hosana nas alturas.
Bendito O que vem em nome do senhor.
Hosana nas alturas.

Agnus Dei

Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, dai-nos a paz.

Textos da gravação n.º 32

Stabat mater (Pergolesi)

Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius.

Cujus animam gementem
Contristatam ac dolentem
Pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti.

Quae moerebat et dolebat,
Et tremebat cum videbat
Nati poenas inclyti.

Quis est homo qui non fleret,
Christi Matrem si videret
In tanto supplicio?

Quis non posset contristari,
Piam matrem, contemplari
Dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
Morientem, desolatum,
Dum emisit spiritum.

Eja, Mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.

Fac ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum
Ut sibi complaceam.

Sancta mater, istud agas
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.

Tui nati vulnerati
Tam dignati pro me pati
Poenas mecum divide.

Estava a Mãe

Estava a Mãe dolorosa
Ao pé da cruz, lacrimosa,
Donde o seu Filho pendia.

A sua alma gemente,
Contristada e dolente
Espada de dor trespassou.

Oh, quão triste e aflita
Ela não estava, a bendita
Mãe do Unigénito.

Dor e angústia a possuía,
Toda trémula, quando via
As penas do incito Filho.

Que homem ali não chorava,
Se observasse a Mãe de Cristo,
Tal suplício padecendo?

E quem não se contristava,
Se a Mãe de Cristo contemplasse,
Com o Filho suspirando?

Porque o povo delinqüiu,
Jesus em tormentos viu
E sujeito aos flagelos.

Viu o Filho seu amado
Moribundo, desolado,
Até o espírito entregar.

Ela, Mãe, fonte de amor,
Faz que sinta a tua dor
E partilhe os teus lamentos.

Faz que a alma se me inflame
Para que a Cristo Deus só ame
E nisso O possa comprazer.

Santa Mãe, isto te peço,
Fique o peito bem impresso
Das chagas do Crucificado.

As feridas do Filho teu,
Que por mim tanto sofreu,
Eu possa sentir também.

Fac me vere tecum flere
Crucifixo condolere
Donec ego vixero.

Juxta crucem tecum stare,
Te libenter, sociare
In planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,
Mihi jam non sis amara
Fac me tecum plangere.

Fac ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem,
Et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerare
Cruce hac inebriare
ob amorem filii.

Inflammatus et accensus
Per te, virgo, sim defensus
In die judicii.

Fac me cruce custodiri
Morte Christi praemuniri
Confoveri gratia.

Quando corpus morietur
Fac ut animae donetur
Paradisi gloria.
Amen.

Contigo eu deveras chore
E o Crucificado deplore
Enquanto vida tiver.

Junto à cruz contigo estar
E teu pranto acompanhar
É meu único querer.

Virgem, entre as virgens preclara,
Não sejas para mim severa,
Deixa-me chorar contigo.

Que em mim, de Cristo, eu traga a morte,
Faz-me da Paixão consorte
E as chagas recordar.

Que nas Suas chagas me contagie,
Naquela Cruz me inebrie
De amor pelo teu Filho.

Inflamado e aos céus subido,
Por ti, Virgem, seja defendido
No dia do Juízo Final.

A cruz seja o meu abrigo,
A morte de Cristo afaste o perigo,
Que a graça me reconforte.

E quando o corpo morrer,
Faz que a minha alma vá ter
À glória do Paraíso.
Amém.

Ave Maria (Schubert)

Texto: D. A. Storck, baseado num poema de Sir Walter Scott

Ave Maria! Jungfrau mild,
Erhöre einer Jungfrau Flehen,
Aus diesen Felsen starr und wild
Soll mein Gebet zu dir hin wehen.

Wir schlafen sicher bis zum Morgen,
Ob menschen noch so grausam sind.
O Jungfrau, sieh der Jungfrau Sorgen,
O Mutter, hör ein bittend Kind!
Ave Maria.

Ave-Maria

Ave-Maria! Terna donzela,
Ouve duma donzela a prece,
Deste rochedo áspero e bravio,
A ti se eleve a minha oração.

Até de manhã, seguros dormiremos,
Conquanto os homens sejam tão cruéis.
Ó Virgem, atende duma virgem os cuidados;
Ó Mãe, ouve a filha suplicante!
Ave-Maria.

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo 40.

ENCICLOPÉDIA
SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA

COM A COLABORAÇÃO DE DISCO DECCA, PHILIPS E DEUTSCHE GRAMMOPHON

Textos da gravação n.º 33

Missa solemnis (Beethoven)

Kyrie
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.
Christe eleison. Christe eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.

Gloria *(fragmento)*
Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus,
Iesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

Credo *(fragmento)*
Et resurrexit tertia die secundum Scripturas.
Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum
venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cuius regni
non erit finis. Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio

Missa solene

Kyrie
Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Gloria *(trecho)*
Porque só Vós sois o Santo, só Vós sois o Senhor, só Vós sois
o Altíssimo Jesus Cristo. Com o Espírito Santo, na Glória de
Deus Pai. Amém.

Credo *(trecho)*
E ressuscitou ao terceiro dia, segundo as Escrituras. E subiu ao
Céu, está sentado à direita do Pai. De novo há-de vir, em Sua
glória, julgar os vivos e os mortos: e o Seu reino não terá fim.
Creio no Espírito Santo, Senhor que dá vida: que procede do Pai
e do Filho e com Eles é adorado e glorificado, e que falou aos
simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per prophetas.
Et unam sanctam, catolicam et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et exspecto
resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus
Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hossanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hossanna in excelsis.

Agnus Dei
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

profetas. Creio na Igreja una, santa, católica e apostólica.
Reconheço um só baptismo para remissão dos pecados. Espero a
ressurreição dos mortos. E a vida eterna. Amém.

Sanctus
Santo, santo, santo é o Senhor Deus dos exércitos.
Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória.
Hosana nas alturas.
Bendito o que vem em nome do Senhor.
Hosana nas alturas.

Agnus Dei
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende
piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende
piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, dai-nos a paz.

Textos da gravação n.º 34

M'sa glagolskaja (Janáček)

I - Úvod
II - Gospodi pomiluj

Coro e soprano
Gospodi pomiluj,
Gospodi pomiluj,
Gospodi pomiluj!
Chrste pomiluj,
Chrste pomiluj,
Chrste pomiluj!
Gospodi pomiluj,
Gospodi pomiluj,
Gospodi pomiluj!
Pomiluj!

III - Slava

Soprano
Slava vo vyšnich Bogu
i na zemi i mir človekom
blagovol'enija.
Slava vo vyšnich Bogu!
vo vyšich Bogu,
i na zemi i mir človekom
blagovol'enija.
Slava, *etc*

Coro
Slava, *etc*
Slava i mir!
Slava, *etc*
Slava i mir!
Chvalim Te.
Blogoslovi'ajem Te.
Chvalim!
Klanájem Ti se. Slavoslovim Te.
Bože, bože!
Chvali vozdajem Tebé
velikyje radi slavy tvojeje.

Soprano
Bože, otče vsemogyj,
Gospodi Synu jedinorodnyj,
Isuse Chrste!
Gospodi Bože
Agnece Božij,
Synu Oteč!

Coro
Vzemi'ej grěchy mira.
Vzemi'ej grěchy mira.
Pomiluj nas.
Pomiluj nas.
Vzemi'ej, *etc*
Pomiluj, *etc*
Primi mol'enija naša,
primi mol'enija naša.
Pomiluj nas!

Tenor solo
Sědej o desnuju otca...

Coro
...pomiluj nas!

Tenor solo
Sědej o desnuju otca.
Jako Ty jedin svět...
...Ty jedin svět, Gospod.

Coro
Jako Ty jedin svět...
...Ty jedin svět, Ty jedin svět.

Tenor
Ty jedin vyšnij...

Coro
Jako Ty jedin svět.

Tenor solo
...Isuse Chrste.

Coro
Ty jedin Gospod, Ty jedin Gospod.

Tenor solo
Vo slavě Boga.

Coro (baixos)
Jako Ty jedin svět.

Missa Glagolítica

I - Introdução
II - Kyrie

Coro e soprano
Senhor, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.
Tende piedade de nós!

III - Gloria

Soprano
Glória a Deus nas alturas
E paz na Terra aos homens
De boa vontade.
Glória a Deus nas alturas!
A Deus nas alturas,
E paz na Terra aos homens
De boa vontade.
Glória, *etc*

Coro
Glória, *etc*
Glória na Terra!
Glória, *etc*
Glória na Terra!
Glória a Ti,
Glorificamos-Te.
Glória!
Louvamos-Te, bendizemos-Te.
Senhor, Senhor!
Graças Te damos
Pela Tua imensa glória.

Soprano
Senhor, Deus todo-poderoso,
Filho Unigénito de Deus,
Jesus Cristo!
Senhor Deus,
Cordeiro de Deus,
Filho de Deus Pai.

Coro
Tu, que tiras os pecados do mundo,
Tu, que tiras os pecados do mundo,
Tem piedade de nós.
Tem piedade de nós.
Tu, que tiras, *etc*
Tem piedade, *etc*
Atende a nossa súplica,
Atende a nossa súplica,
Tem piedade de nós.

Tenor
Tu que estás sentado à direita do Pai.

Coro
Tem piedade de nós.

Tenor
Tu que estás sentado à direita do Pai,
Só Vós sois o Santo...
...Só Vós sois o Senhor...

Coro
Só Vós sois o Santo...
...Só Vós sois o Santo, só Vós sois o Santo...

Tenor
Só Vós sois o Altíssimo...

Coro
Só Vós sois o Santo,

Tenor
...Jesus Cristo.

Coro
Só Vós sois o Senhor, só Vós sois o Senhor.

Tenor
Na glória de Deus Pai.

Coro (baixos)
Só Vós sois o Santo.

Coro (sopranos e contraltos)
Ty jedin Gospod.

Coro (baixos)
Ty jedin Gospod.

Tenor
Vo slavě Boga Otca, vo slavě Boga Otca.

Coro (baixos)
Jako Ty jedin svět. Jako Ty jedin svět.

Coro (sopranos e contraltos)
Ty jedin Gospod.

Coro (baixos)
Ty jedin Gospod.

Coro (sopranos e contraltos)
Ty jedin vyšnij! *etc*

Coro (tenores e baixos)
Ty jedin vyšnij! *etc*

Coro
Isuse Chrste, Isuse Chrste.
So svetym Duchom, so svetym Duchom,
vo slavě Otca, vo slavě Otca.

Tenor
Amin, amin

Coro
Amin, amin, *etc*

IV - Věruju

Coro
Věruju, věruju, v jedinogo Boga,
Otca vsemogúšago,
tvorca nebu i zemľi,
vidimym všem i nevidimym.
Amin, amin, *etc*
Věruju, věruju!

Tenor, baixos
I vjedinogo Gospoda Isusa Christa
Syna Božija...

Tenor
...jedinorodnago.
I ot otca roždenago prěžde vsěch věk.
Boga ot Boga,
svět ot světa,
Boga istina ot Boga istinnago,
roždena, ne stvorena,
jedinosušna Otcu,
iže nas radi člověk
i radi našego spasenija.
Snide s nebes.
I vopti se ot Ducha sveta
iz Marije děvy.

Coro
Věruju, věruju! *etc*
Raspet že zany,
mučen i pogreben byst.
I voskrse v tretij den po Pisaniju, po Pisaniju.
I vzide na nebo.
Sědit o desnuju Otca.
, paky imat priti sudit živym mrtvym so slavoju;
jegože česarstviju nebudet konca.
Věruju, věruju! I v Ducha svetago Gospoda
i živototvorešťago,
ot Otca i Syna ischodestago.
S Otcém že i Synom kupno,
poklanajema i proslavima.
Iže glagolal jest Proroky.
I jedinu svetuju...

Tenor
...katoličesku i apostulsku crkov.
I spovědaju jedino krščenije votpuščenije
grechov.

Coro
I čaju voskrsenija mrtvych.
I čaju voskrsenija natvych.

Baixo
I života budušťago věka,
I života budušťago věka...

Coro
...i života budušťago věka.
Amin, amin, *etc*

Coro (sopranos e contraltos)
Só Vós sois o Senhor.

Coro (baixos)
Só Vós sois o Senhor.

Tenor
Na glória de Deus Pai, na glória de Deus Pai.

Coro (baixos)
Só Vós sois o Santo, só Vós sois o Santo.

Coro (sopranos e contraltos)
Só Vós sois o Senhor.

Coro (baixos)
Só Vós sois o Senhor.

Coro (sopranos e contraltos)
Só Vós sois o Altíssimo, *etc*

Coro (tenores e baixos)
Só Vós sois o Altíssimo, *etc*

Coro
Jesus Cristo, Jesus Cristo.
Com o Espírito Santo, com o Espírito Santo,
Na glória de Deus Pai, na glória de Deus Pai.

Tenor
Amém, amém.

Coro
Amém, amém, *etc*

IV - Credo

Coro
Creio, creio em um só Deus
Pai todo-poderoso,
Criador do Céu e da Terra,
De todas as coisas visíveis e invisíveis.
Amém, amém, *etc*
Creio, creio!

Tenor, baixos
Em um só Senhor Jesus Cristo
Filho Unigénito,

Tenor
...De Deus.
Nascido do Pai antes de todos os séculos.
Deus de Deus
Luz de Luz,
Deus verdadeiro de Deus verdadeiro.
Gerado, não criado,
Consubstancial ao Pai:
O qual por nós, homens,
E por nossa salvação
Desceu dos Céus.
E incarnou, pelo Espírito Santo,
No seio da Maria Virgem.

Coro
Creio, creio, *etc*
Também por nós foi crucificado,
Padeceu e foi sepultado.
E ressuscitou ao terceiro dia, segundo as Escrituras.
E subiu ao Céu;
Está sentado à direita do Pai.
De novo há-de vir, em Sua glória, julgar
Os vivos e os mortos:
E o Seu reino não terá fim.
Creio, creio! No Espírito Santo,
Senhor
Que dá vida:
Que procede do Pai e do Filho
E com Eles
É adorado e glorificado,
E que falou pelos Profetas.
Creio...

Tenor
Na Igreja católica e apostólica,
Reconheço um só baptismo para remissão
Dos pecados.

Coro
Espero a ressurreição dos mortos.
Espero a ressurreição dos mortos.

Baixo
E a vida eterna.
E a vida eterna.

Coro
E a vida eterna.
Amém, amém, *etc*

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo 40.

(continua)

ENCICLOPÉDIA
SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA

COM A COLABORAÇÃO DE DISCO DECCA, PHILIPS E DEUTSCHE GRAMMOPHON

Textos da gravação n.º 34 (continuação)

M'sa glagolskaja

V - Svět

Soprano
Svět, svět, svět!

Tenor
Svět, svět, svět!

Baixo
Svět, svět,...
...Gospod, Bog Sabaoth.

Coro
Svět Gospod, Bog Sabaoth

Soprano
Gospod, Bog...
...Sabaoth.

Baixo, coro
Svět Gospod, Bog Sabaoth.

Tenor
Svět Gospod, Bog...
...Sabaoth.

Coro
Svět Gospod, Bog Sabaoth.
Plna sut nebo, zemlja slavy tvojeje!
Plna sut, *etc.*
Plna sut, *etc.*
Plna sut, *etc.*

Soprano
Blagoslovĭen gredyj vo ime Gospodně.

Baixo
Blagoslovĭen, *etc.*

Tenor
Blagoslovĭen, *etc.*

Baixo
Blagoslovĭen, *etc.*

Tenor
Blagoslovĭen gredyj...

Contralto
Blagoslovĭen...

Tenor
...vo ime,...

Contralto
...gredyj vo ime...
...Gospodně.

Tenor
...vo ime Gospodně.

Coro
Osanna vo vyšnich!
Osanna, *etc.*

Tenor
Blagoslovĭen, *etc.*

Coro
Osanna, *etc.*

Tenor
Blagoslovĭen, *etc.*

Coro
Osanna, *etc.*

VI - Agneče božij

Coro
Agneče Božij, agneče Božij, pomiluj nas!
Agneče Božij, *etc.*
Agneče Božij, *etc.*

Missa Glagolítica

V - Sanctus

Soprano
Santo, Santo, Santo!

Tenor
Santo, Santo, Santo!

Baixo
Santo, Santo...
...Senhor Deus dos exércitos!

Coro
Santo, Senhor Deus dos exércitos.

Soprano
Senhor Deus...
...dos exércitos.

Baixo e coro
Santo, Senhor Deus dos exércitos.

Tenor
Santo, Senhor Deus
...dos exércitos.

Coro
Santo, Senhor Deus dos exércitos.
Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória!
Estão cheios, *etc.*
Estão cheios, *etc.*
Estão cheios, *etc.*

Soprano
Bendito O que vem em nome do Senhor.

Baixo
Bendito O que vem, *etc.*

Tenor
Bendito O que vem, *etc.*

Baixo
Bendito O que vem, *etc.*

Tenor
Bendito O que vem, *etc.*

Contralto
Bendito...

Tenor
...O que vem...

Contralto
...O que vem...
...Em nome do Senhor.

Tenor
O que vem em nome do Senhor.

Coro
Hosana nas alturas!
Hosana, *etc.*

Tenor
Bendito O que vem, *etc.*

Coro
Hosana, *etc.*

Tenor
Bendito O que vem, *etc.*

Coro
Hosana, *etc.*

VI - Agnus Dei

Coro
Cordeiro de Deus, tende piedade de nós!
Cordeiro de Deus, *etc.*
Cordeiro de Deus, *etc.*

Baixo
Agneče Božij, vzemľej grĕchy mira...

Tenor
Agneče Božij, vzemľej, *etc.*

Contralto
Agneče Božij, vzemľej, *etc.*

Soprano
Agneče Božij, vzemľej, *etc.*

Coro (sopranos)
Agneče Božij, agneče Božj,...

Coro (contraltos, tenores e baixos)
Pomiluj nas, pomiluj nas...

Coro
...pomiluj nas!

Missa brevis (Britten)

Kyrie
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.
Christe eleison. Christe eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.

Gloria
Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Iesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Iesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

Credo
Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: Et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum Scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. Et unam sanctam, catolicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et exspecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus
Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Missa Brevis

Kyrie
Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Gloria
Glória a Deus nas alturas. E paz na Terra aos homens de boa vontade. Nós Vos louvamos, nós Vos bendizemos, nós Vos adoramos, nós Vos glorificamos. Nós Vos damos graças pela Vossa imensa glória. Senhor Deus, Rei dos Céus, Deus Pai onipotente. Senhor Filho Unigénito, Jesus Cristo. Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai. Vós, que tirais os pecados do mundo, recebei a nossa súplica. Vós, que estais sentado à direita do Pai, tende piedade de nós. Porque só Vós sois o Santo, só Vós sois o Senhor, só Vós sois o Altíssimo Jesus Cristo. Com o Espírito Santo, na Glória de Deus Pai. Amém.

Credo
Creio em um só Deus, Pai todo-poderoso, criador do Céu e da Terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis. Creio em um só Senhor Jesus Cristo, Filho Unigénito de Deus. Nascido do Pai antes de todos os séculos. Deus de Deus, Luz da Luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro. Gerado, não criado, consubstancial ao Pai: por Quem tudo foi feito. O Qual por nós, homens, e por nossa salvação desceu dos céus. E incarnou, pelo Espírito Santo, no seio de Maria Virgem e se fez homem. Também por nós foi crucificado, sob Pôncio Pilatos, padeceu e foi sepultado. E ressuscitou ao terceiro dia, segundo as Escrituras. E subiu ao Céu; está sentado à direita do Pai. De novo há-de vir, em Sua glória, julgar os vivos e os mortos; e o Seu reino não terá fim. Creio no Espírito Santo, Senhor que dá vida; que procede do Pai e do Filho e com Eles é adorado e glorificado, e que falou pelos profetas. Creio na Igreja una, santa, católica e apostólica. Reconheço um só baptismo para remissão dos pecados. Espero a ressurreição dos mortos. E a vida eterna. Amém.

Sanctus
Santo, santo, santo é o Senhor Deus dos exércitos.
Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória.
Hosana nas alturas.
Bendito O que vem em nome do Senhor.
Hosana nas alturas.

Agnus Dei
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, dai-nos a paz.

Baixo
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo...

Tenor
Cordeiro de Deus, que tirais, *etc.*

Contralto
Cordeiro de Deus, que tirais, *etc.*

Soprano
Cordeiro de Deus, que tirais, *etc.*

Coro (sopranos)
Cordeiro de Deus, Cordeiro de Deus...

Coro (contraltos, tenores, baixos)
Tende piedade de nós, tende piedade de nós.

Coro
...Tende piedade de nós!

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo 40.

ENCICLOPÉDIA
SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA

COM A COLABORAÇÃO DE DISCO DECCA, PHILIPS E DEUTSCHE GRAMMOPHON

Textos da gravação n.º 35

Requiem (Mozart)

Introitus
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion
et tibi reddetur votum in Jerusalem;
exaudi orationem meam;
ad te omnis caro veniet.
Requiem aeternam...

Kyrie
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.
Christe eleison. Christe eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.

Sequentia
Dies irae, dies illa
solvet saeclum in favilla,
teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus
quando judex est venturus
cuncta stricte discussurus!

Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum
coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura
cum resurget creatura
judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur
in quo totum continetur
unde mundus judicetur.

Judex ergo cum sedebit
quidquid latet apparebit;
nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus?
cum vix justus sit securus?

Rex tremendae majestatis
qui salvandos salvas gratis
salva me fons pietatis.

Recordare, Jesus pie
quod sum causa tuae viae;
ne me perdas illa die.

Quaerens me, sedisti lassus;
redemisti crucem passus;
tantus labor non sit cassus.

Juste judex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.

Ingemisco, tanquam reus,
culpa rubet vultus meus;
supplicanti parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti
et latronem exaudisti
mihi quoque spem dedisti.

Réquiem

Introitus
Dá-lhes, Senhor, o eterno descanso,
E brilhe para eles a luz perpétua.
A Ti é devido, ó Deus, um hino em Sião,
E Te seja rendido um voto em Jerusalém;
Ouve a minha oração;
A Ti irão todas as criaturas.
Eterno descanso...

Kyrie
Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Sequentia
Dia de ira aquele dia,
Dissolvem-se os tempos em cinza
— Dizem David e Sibila.

Quanto temor vai haver
Quando o Juiz aparecer
Para todos julgar com rigor!

Da trompa o espantoso toque,
Lá, onde estão as sepulturas,
Traz todos diante do trono.

Pasman morte e natureza,
Quando se erguer a criatura
Para responder ao Juiz.

Um livro será trazido,
No qual tudo está contido,
Pelo qual será julgado o mundo.

Pois ao sentar-se o Juiz,
O oculto aparecerá;
E nada impune ficará.

Que hei-de eu, infeliz, dizer?
A quem hei-de recorrer,
Se nem o justo prevalecer?

Rei de tremenda majestade,
Que salvas de livre vontade,
Salva-me, fonte de piedade.

Recorda-te, ó pio Jesus,
Que por mim veeste ao mundo,
Não me percas nesse dia.

Para me salvar te deste,
Na cruz a Paixão sofreste,
Não seja em vão tanta dor.

Juiz justo e de punição,
Faz-me o dom da remissão
No dia do Juízo Final.

Triste, eu gemo, pois sou réu,
De culpas cora o rosto meu,
Ao suplicante perdoa, meu Deus.

Tu, que Maria absolveste,
E o ladrão não esqueceste,
A mim dá também a esperança.

Preces meae non sunt dignae,
sed tu bonus fac benigne
ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,
et ab haedis me sequestra
statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis:
gere curam mei finis.

Lacrimosa dies illa
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus.

Huic ergo parce, Deus,
pie Jesu Domine,
dona eis requiem. Amen.

Offertorium
Domine Jesu Christe,
rex gloriae,
libera animas
omnium fidelium defunctorum
de poenis inferni
et de profundo lacu;
libera eas de ore leonis;
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum;
sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas
in lucem sanctam,
quam olim Abrahae promisisti
et semini eius.
Hostias et preces tibi, Domine,
laudis offerimus.
Tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus.
Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,
quam olim Abrahae
promisisti et semini eius.

Sanctus
Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Benedictus
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Communio
Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in aeternum.
Quia pius es.
Requiem aeternam.

Os meus rogos não são dignos,
Mas Tu, que és bom, sê benigno,
Livra-me do fogo eterno.

Entre as ovelhas dá-me lugar,
E do gado mau faz-me apartar,
Senta-me à tua direita.

Confundidos os malvados,
Ao fogo horrendo condenados,
Chama-me aos bem-aventurados.

Imploro, humilde e atito,
De pelto quase cinza contrito:
Vela pela minha última hora.

Dia de lágrimas esse dia,
Em que, do pó, se há-de erguer,
Para ser julgado, o homem-réu.

Perdoa-lhe, Te peço, Deus meu.
Senhor Jesus piedoso,
Dai-lhes descanso. Amém.

Offertorium
Senhor Jesus Cristo,
Rei da glória,
Libera as almas
De todos os fiéis defuntos
Das penas do inferno
E do profundo abismo;
Livra-as da boca do leão;
Não as absorva o Tártaro,
Nem caiam nas trevas;
Mas que o porta-estandarte São Miguel
As conduza
À luz santa,
Que outrora prometeste a Abraão
E à sua descendência.
Vítimas e preces, Senhor,
Com louvores Te oferecemos.
Recebe-as pelas almas daqueles
Cuja memória hoje celebramos.
Fá-las passar, Senhor, da morte para a vida,
Que outrora prometeste
A Abraão e à sua descendência.

Sanctus
Santo, santo, santo é o Senhor Deus dos exércitos.
Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória.
Hosana nas alturas.

Benedictus
Bendito O que vem em nome do Senhor.
Hosana nas alturas.

Agnus Dei
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, dai-nos a paz.

Communio
Que para eles brilhe a luz eterna, Senhor.
Em companhia de Teus santos, para sempre.
Porque és bom.
Dai-lhes, Senhor, o eterno descanso.

Textos da gavação n.º 36

Requiem (Fauré)

Introitus
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion
et tibi reddetur votum in Jerusalem;
exaudi orationem meam;
ad te omnis caro veniet.
Requiem aeternam...

Kyrie
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.
Christe eleison. Christe eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.

Offertorium
O Domine Jesu Christe, rex gloriae,
libera animas defunctorum
de poenis inferni
et de profundo lacu;
O Domine Jesu Christe, rex gloriae,
libera animas defunctorum
de ore leonis;
ne absorbeat eas tartarus,
O Domine Jesu Christe, rex gloriae,
O Domine Jesu Christe,
ne cadant in obscurum.
Hostias et preces tibi, Domine,
laudis offerimus;
Tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus.
Fac eas, fac eas, Domine,
de morte transire ad vitam,
quam olim Abrahae promisisti
et semini ejus.
O Domine Jesu Christe, rex gloriae,
libera animas defunctorum
de poenis inferni
et de profundo lacu.
Ne cadant in obscurum, Amen.

Sanctus
Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Réquiem

Introito
Dá-lhes, Senhor, o eterno descanso,
E brilhe para eles a luz perpétua.
A Ti é devido, ó Deus, um hino em Sião,
E Te seja rendido um voto em Jerusalém;
Ouve a minha oração,
A Ti irão todas as criaturas.
Eterno descanso...

Kyrie
Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Ofertório
Ó Senhor Jesus Cristo, rei da glória,
Libera as almas dos defuntos
Das penas do inferno
E do profundo abismo;
Ó Senhor Jesus Cristo, rei da glória,
Libera as almas dos defuntos
Da boca do leão;
Não as absorva o Tártaro,
Ó Senhor Jesus Cristo, rei da glória,
Ó Senhor Jesus Cristo,
Não caiam nas trevas.
Vítimas e preces, Senhor.
Com louvores Te oferecemos.
Recebe-as pelas almas daqueles
Cuja memória hoje celebramos.
Fá-las, fá-las, Senhor,
Passar da morte para a vida,
Que outrora prometeste a Abraão
E à sua descendência.
Ó Senhor Jesus Cristo, rei da glória,
Libera as almas dos defuntos
Das penas do inferno
E do profundo abismo
Não caiam nas trevas. Amém.

Sanctus
Santo, santo, santo é o Senhor Deus dos exércitos.
Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória.
Hosana nas alturas.

Pie Jesu
Pie Jesu Domine,
dona eis requiem, dona eis requiem.
Pie Jesu Domine, dona eis requiem,
dona eis requiem, dona eis, Domine,
dona eis requiem, sempiternam requiem,
sempiternam requiem, sempiternam requiem.
Pie Jesu, Pie Jesu Domine,
dona eis, dona eis sempiternam requiem,
sempiternam requiem.

Agnus Dei
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Libera me
Libera me, Domine, de morte aeterna
in die illa tremenda, in die illa
quando coeli movendi sunt,
quando coeli movendi sunt et terra.
Dum veneris judicare saeculum per ignem.
Tremens, tremens factus sum ego, et timeo,
dum discussio venerit atque ventura ira.
Dies illa, dies irae,
calamitatis et miseriae.
Dies illa, dies magna et amara valde.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Libera me, Domine, de morte aeterna
in die illa tremenda, in die illa
quando coeli movendi sunt,
quando coeli movendi sunt et terra.
Dum veneris judicare saeculum per ignem.
Libera me, Domine, de morte aeterna,
libera me, Domine.

In paradisum
In paradisum deducant te angeli
in tuo adventu suscipiant te martyres
et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem.
Chorus angelorum te suscipiat
et cum Lazaro, quondam paupere,
aeternam habeas requiem, aeternam habeas requiem.

Pie Jesu
Piedoso Senhor Jesus
Dá-lhes o descanso, dá-lhes o descanso.
Piedoso Senhor Jesus dá-lhes o descanso,
Dá-lhes o descanso, dá-lhes, Senhor,
Dá-lhes o descanso, o descanso eterno,
O descanso eterno, o descanso eterno.
Piedoso Jesus, piedoso Senhor Jesus
Dá-lhes, dá-lhes o descanso eterno,
O descanso eterno.

Agnus Dei
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo,
tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo,
tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, dai-nos a paz.

Libera me
Libera-me, Senhor, de morte eterna
Naquele dia tremendo, naquele dia
Em que os Céus forem abalados,
Em que forem abalados Céus e Terra.
Até vires julgar os tempos pelo fogo.
Fiquei a tremer, a tremer e temo,
Até que cheguem o juízo e a ira.
Aquele dia, dia de ira,
De calamidade e miséria.
Aquele dia, dia grande e tão amargo.
Dá-lhes, Senhor, o descanso eterno,
E brilhe sobre eles a luz perpétua.
Libera-me, Senhor, da morte eterna
Naquele dia tremendo, naquele dia
Em que os Céus forem abalados,
Em que forem abalados Céus e Terra.
Até vires julgar os tempos pelo fogo.
Libera-me, Senhor, da morte eterna,
Libera-me, Senhor.

In paradisum
Que os anjos te levem ao Paraíso
E que à tua chegada os mártires te recebam
E te introduzam na cidade santa de Jerusalém.
Um coro de anjos te receba
E com Lázaro, o que dantes era pobre,
Tenhas o descanso eterno, tenhas o descanso eterno.

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo 40.

3 8 5

ENCICLOPÉDIA
SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA

COM A COLABORAÇÃO DE DISCO DECCA, PHILIPS E DEUTSCHE GRAMMOPHON

Textos da gravação n.º 37

Weihnachts-Oratorium

1. Chorus
Jauchzet, frohlocket auf, preiset die Tage,
rühmet, was heute der Höchste getan!
lasset das Zagen verbannet die Klage,
stimmet voll Jauchzen und Fröhlichkeit an.
Jauchzet, frohlocket, usw.
Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören!
Lasst uns den Namen des Herrschers verehren!
Jauchzet, frohlocket, usw

19. Aria (Alt)
Schlafe, mein Liebster, geniesse der Ruh',
wache nach diesen für aller Gedeihen! usw
Labe die Brust, empfinde die Lust,
wo wir unser Herz erfreuen, usw
Schlafe, mein Liebster, usw

23. Choral (Chor)
Wir singen dir in deinem Heer
aus aller Kraft: Lob, Preis und Ehr',
dass du, o lang gewünschter Gast,
dich nunmehr eingestellet hast.

39. Aria (Sopran)
Flösst, mein Heiland, flösst dein Namen
auch den allerkleinsten Samen
jenes strengen Schreckens ein?
Jenes strengen Schreckens!
Flösst dein Namen, usw
Nein, du sagst ja selber nein,
nein, nein, nein, nein,
nein, du sagst ja selber nein!
Sollt ich nun das Sterben scheuen?
Nein, dein süsses Wort ist da!
Oder sollt ich mich erfreuen?
Ja, du Heiland, ja, du Heiland,
sprichst selbst ja,
ja, ja, ja, ja,
ja, du Heiland, sprichst selbst ja!
Sollt ich nun, usw

64. Choral (Chor)
Nun seid ihr wohl gerochen,
an eurer Feinde Schar,
denn Christus hat zerbrochen
was euch zuwider war.
Tod, Teufel, Sünd' und Hölle
sind ganz und gar geschwächt,
bei Gott hat seine Stelle
das menschliche Geschlecht.

Oratório de Natal

1. Coro
Exultai, jubilai, celebrai estes dias,
Louvai o que hoje o Altíssimo fez!
Deixai o temor, afastai os queixumes,
Cantai bem alto, com exultação e alegria.
Exultai, jubilai, *etc*
Servi o Altíssimo com gloriosos coros!
Veneramos o nome do Senhor,
Exultai, jubilai, *etc*

19. Aria (contralto)
Dorme, meu querido, aproveita o descanso,
Depois acordarás para o nosso bem! *Etc*
Recordorta o peito, experimenta o prazer,
Onde se alegram os nossos corações, *etc*
Dorme, meu querido, *etc*

23. Coral (coro)
Nós Te cantamos com todas as Tuas hostes;
A Ti toda a força, louvor, glória e honra,
Pois Tu, hóspede há tanto desejado,
Agora já apareceste.

39. Ária (soprano)
Ah, meu Salvador, inculca o Teu nome
Também a mais pequena semente
Daquele forte temor?
Aquele forte temor!
O Teu nome, *etc*
Não, Tu mesmo dizes «Não!»,
Não, não, não, não,
Não, Tu mesmo dizes «Não!»,
Terei de temer, então, a morte?
Não, a Tua doce palavra está aí!
Ou terei eu de alegrar-me?
Sim, meu Salvador, sim, meu Salvador.
Tu mesmo dizes «Sim!»,
Sim, sim, sim, sim,
Sim, meu Salvador, Tu mesmo dizes «Sim!»,
Terei de temer, *etc*

64. Coral (coro)
Estais agora bem vingados,
Em face dos vossos inimigos.
Pois Cristo destruiu
Tudo o que vos era adverso.
Morte, demónio, pecado e Inferno
Foram totalmente desbaratados.
Perto de Deus tem o seu lugar
A raça humana.

Passio et mors Domini nostri Jesu Cristi secundum Lucam

V.
Adhuc eo loquente, ecce turba: et qui vocabatur Judas, unus de duodecim, antecedebat eos, et appropinquavit Jesu ut oscularetur eum:
«Juda, osculo filium hominis tradis?»
«Quasi ad latronem existis cum gladiis et fustibus: sed haec est hora vestra et potestas tenebrarum.»

VI.
Jerusalem, Jerusalem; convertere ad dominum, Deum tuum.

VII.
Ut quid, domine, recessisti longe?

VIII.
Comprehendentes autem eum, duxerunt ad domum principis sacerdotum. Petrus vero sequebatur a longe, quem cum vidisset ancilla quaedam sedentem ad lumen, et eum fuisset intuita, dixit:
«Et hic cum illo erat!»
«Mulier, non novi illum.»
Et post pusillum alius videns eum, dixit:
«Et tu de illis es.»
«O homo non sum.»

A Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo segundo S. Lucas

5. Evangelista, Cristo e Coro
Estando Ele ainda a falar, eis que chega um tropel de gente; e
Aquele que se chamava Judas, um dos doze, vindo à frente deles,
Aproximou-se de Jesus para o beijar.
«Judas, com um beijo entregas o Filho do homem?»
«Como contra um ladrão, vieste armados de espadas e de
Varapaus: mas esta é a vossa hora e do poder das trevas.»
(Lucas, 22, 47-48; 52-53)

6. Coro
Jerusalém, Jerusalém, converte-te ao Senhor Teu Deus.
(Breviário Romano, Lamentação I, Sexta-Feira Santa, Noturno I, Jeremias.)

7. Coro a cappella
Senhor, por que estás tão longe?
(Salmos, 9, 22)

8. Evangelista, criada (soprano), Pedro (baixo) e coro
E, prendendo-o, levaram-no a casa do príncipe dos sacerdotes;
E Pedro seguia-o de longe.
Uma criada, ao vê-lo [Pedro]
Sentado ao lume, fixando-o bem, disse:
«Este também estava com ele.»
«Mulher, não o conheço.»
Um pouco depois, outro, olhando-o, disse:
«Sim, tu também eras daqueles.»
«Oh, homem, não sou.»

Et intervallo facto quasi horae unius, alius quidam affirmabat, dicens:
«Vere et hic cum illo erat, nam et Gallaeus est.»
«Homo, nescio quid dicis.»
Et continuo adhuc illo loquente cantavit gallus, et conversus dominus respexit Petrum.
Recordatus est Petrus verbi domini. Et egressus foras Petrus flevit amare.

IX.
Judica me, Deus, et discerne causam meam.

X.
Et viri, qui tenebant eum, illudebant ei, caedentes: et velaverunt eum, et percutiebant facien eius, et interrogabant eum, dicentes:
«Prophetiza, quis est, qui te percussit»
«Tu ergo es filius Deus?»
«Vos dicitis, quia ego sum.»

XI.
Jerusalem, Jerusalem, convertere ad dominum, Deum tuum.

XII.
Miserere mei, Deus, quoniam conculcavit me homo: tota die impugnans tribulavit me.

XIII.
Et surgens omnis multitudo eorum, duxerunt illum ad Pilatum. Coeperunt autem accusare illum, dicentes:
«Hunc invenimus subvertentem gentem nostram, et prohibentem tributa dare Caesari, et dicentem se Christum regem esse.»
«Tu es rex Judaeorum?»
«Tu dicis.»
«Nihil invenio causae in hoc homine.»
Et remisit eum ad Herodem.
Herodes autem interrogabat illum multis sermonibus. At ipse nihil illi respondebat. Spreviit autem illum Herodes indutum veste alba et remisit ad Pilatum. Pilatus autem convocatis principibus sacerdotum, dixit ad illos:
«Ecce nihil dignum morte actum est ei. Emendatum illum dimittam.»
«Tolle hunc, et dimitte nobis Barabbam.»
Iterum autem Pilatus locutus est ad illos, volens dimittere Jesum. At illi succlamabant, dicentes: «Crucifige, crucifige illum.»
«Quid enim mali fecit iste? Nullam causam mortis invenio in eo.»
«Crucifige, crucifige illum.»

XXV.
Erat autem fere hora sexta, et tenebrae factae sunt in universam terram usque in horam nonam.
Et obscuratus est Sol: et velum templi scissum est medium, et clamans voce magna Jesus ait:
«Pater, in manus tuas commendo spiritum meum.»
«Consummatum est.»

XXVI.
In pulverem mortis deduxisti me.

Crux fidelis, inter omnes arbor una nobilis:
nulla silva talem profert fronde, flore, germine:
dulce lignum, dulces clavos, dulce pondus sustinet.

Miserere mei, Deus, quoniam conculcavit me homo: tota die impugnans tribulavit me.

In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum: in justitia tua libera me. Inclina ad me aurem tuam, accelera ut eruas me.
Esto mihi in Deum protectorem et in domum refugii, ut salvum me facias. In manus tuas commendo spiritum meum. Redemisti me, Domine, Deus veritatis.

Passada uma hora, outro diferente afirmava
O mesmo dizendo:
«Não há dúvida, este também estava com Ele, porque se vê que é
Também da Galileia.»
«Homem, não entendo o que dizes.»
E imediatamente, estando ainda falando, cantou o galo, e o
Senhor voltou-se e olhou Pedro.
Pedro recordou o que o Senhor
Dissera. E fugindo, chorou amargamente.
(Lucas, 22, 54; 56-62)

9. Pedro *(ária)*
Julga-me, Deus meu, defende a minha causa.
(Salmos 42 [43], 1)

10. Evangelista, Cristo e coro
Entretanto, os que ataram Jesus gozavam-no
E golpeavam-no, dizendo:
«Adivinha quem te feriu.»
«Então, és Tu o Filho de Deus?»
«Vós o disseste, sou-o.»
(Lucas, 22, 63-64; 70)

11. Soprano
Jerusalém, Jerusalém, converte-te ao Senhor Teu Deus.
(Breviário Romano, Lamentação I, Sexta-Feira Santa, Noturno I, Jeremias.)

12. Coro a cappella
Tem piedade de mim ó Deus; porque me perseguem e me
Atribulam, hostilizando-me todo o dia.
(Salmos 55 [56], 2)

13. Evangelista, Cristo, Pilatos (baixo) e coro
Então, levantando-se toda a multidão, conduziram-no a Pilatos.
Começaram então a acusá-lo, dizendo:
«Encontrámos este homem a sublevar a nossa nação, e
A proibir que se desse o tributo a César e a dizer-se
Cristo, rei de Israel.»
«Tu és o rei dos judeus?»
«Tu o dizes.»
«Não encontro neste homem crime algum.»
E remeteu-o a Herodes.
[Herodes] fez-lhe muitas perguntas.
Mas ele nada lhe respondia. E Herodes desprezou-o,
Mandando-o vestir uma vestimenta branca, remeteu-o a Pilatos.
Pilatos, pois, tendo chamado os príncipes dos
Sacerdotes, disse-lhes:
«Eis que nada lhe foi encontrado que mereça a morte.
Por isso solta-lo-ei, depois de castigado.»
«Faz morrer este e solta-nos Barrabás.»
De novo lhes falou Pilatos, querendo livrar Jesus.
Eles, porém, tomaram a gritar:
«Crucifica-o! Crucifica-o!»
«Mas que mal fez Ele? Não encontro Nele causa
Alguma de morte.»
«Crucifica-o! Crucifica-o!»
(Lucas 23, 1-4; 7; 11; 13; 15-16; 18; 20-22)

25. Evangelista, Cristo e coro
Era então quase a hora sexta, e toda a terra
Se cobriu de trevas até à hora nona. E o Sol
Escureceu e rasgou-se pelo meio o véu do templo,
E Jesus, exclamando em alta voz, disse:
«Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito.»
«Tudo está consumado.»
(Lucas, 23, 44-46, e João 19, 30)

26. Coro e solistas
Ao pó da morte me reduziste.
(Salmos 21 [22], 16)

Cruz da nossa fé, árvore nobre entre todas,
Nenhuma tens igual em beleza, ramos, flores e frutos;
Doce lenho, doces cravos, que tão doce peso sustentais!
(Missal Romano, introdução ao hino «Pange lingua», liturgia da Sexta-Feira Santa.)

Tem piedade de mim, ó Deus, porque me perseguem e me
Atribulam, hostilizando-me todo o dia.
(Salmos, 55 [56], 2)

Senhor, em ti esperei, não serei confundido para a eternidade;
Livra-me pela tua justiça.
Inclina para mim o teu ouvido, apressa-te a me salvar.
Sê para mim um Deus protetor e rochedo de minha salvação.
Nas tuas mãos entrego o meu espírito. Tu me remiste,
Senhor, Deus de verdade.
(Salmos 30 [31], 2-4; 6)

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo n.º 40.

ENCICLOPÉDIA
SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA

COM A COLABORAÇÃO DE DISCO DECCA, PHILIPS E DEUTSCHE GRAMMOPHON

Textos da gravação n.º 38

Die Jahreszeiten

texto: J. Thomson,
A. Bürger e Ch. F. Weisse,
compilado por
Gottfried van Swieten

Der Frühling

N.º 2
Ackermänner
Komm, holder Lenz
Des himmels Gabe, komm!
Aus ihrem Todesschlaf
Erwecke die Natur!

Mädchen und Frauen
Er nahet sich, der holde Lenz;
Schon fühlen wir den linden Hauch,
Bald lebet alles wieder auf.

Männer
Frohlocket ja nicht allzufrüh!
Oft schleicht, in Nebel eingehüllt,
Der Winter wohl zurück und streut
Auf Blüt' und Keim sein starres Gift.

Alle
Komm, holder Lenz,
Des Himmels Gabe, komm!
Auf unsere Fluren senke dich.
Komm, holder Lenz, o komm!
Und weile länger nicht!

N.º 3
Simon *(Rezitativ)*
Vom Widder strahlet jetzt
Die helle Sonn' auf uns herab.
Nun weichen Frost und Dampf,
Und schweben laue Dünst' umher.
Der Erde Busen ist gelöst;
Erheitert ist die Luft.

N.º 4
Simon *(Arie)*
Schon eilet froh der Ackermann
Zur Arbeit auf das Feld;
In langen Furchen schreitet er
Dem Pfluge flötend nach.
In abgemessnem Gange dann
Wirft er den Samen aus;
Den birgt der Acker treu
Und reift ihn bald
Zur goldnen Frucht.

N.º 5
Lukas *(Rezitativ)*
Der Landmann hat sein Werk vollbracht
Und weder Müh' noch Fleiss gespart
Den Lohn erwartet er
Aus Händen der Natur
Und fleht darum den Himmel an.

N.º 6
Lukas und Chor
Sei nun gnädig, milder Himmel!
Öffne dich und träufe Segen
Über unser Land herab!

Lukas
Lass deinen Tau die Erde wässern!

Simon
Lass Regenguss die Furchen tränken!

Hanne
Lass deine Lüfte wehen sanft,
Lass deine Sonne scheinen hell!

Lukas, Simon, Hanne
Uns spriesset Überfluss alsdann,
Und deiner Güte Dank und Ruhm.

Chor
Sei uns gnädig, milder Himmel!
Öffne dich und träufe Segen
Über unser Land Herab!

Männer
Lass deinen Tau die Erde Wässern!

Frauen
Lass deinen Lüfte wehen sanft,
Lass deine Sonne scheinen hell!

Alle
Uns spriesset Überfluss alsdann,
Und deiner Güte Dank und Ruhm.

Der Sommer

N.º 11
Hanne
Sie steigt herauf, die Sonne

Solisten
Sie naht, sie kommt
Sie strahlt, sie scheint!

Chor
Sie scheint in herrlicher Pracht,
In flammender Majestät!

Chor
Heil! O Sonne, Heil!
Des Lichts und Lebens Quelle,
O du des Weltalls Seel' und Aug'
Der Gottheit schönstes Bild.
Dich grüssen dankbar wir!

Solisten
Wer spricht sie aus, die Freuden alle
Die deine Huld in uns erweckt?
Wer zählet sie, die Segen alle,
Die deine Mild' auf uns ergiesst!

Chor
Die Freuden, o wer spricht sie aus?
Die Segen, o wer zählet sie?
Wer? Wer?

Solisten
Dir danken wir, was uns ergötzt.
Dem Schöpfer aber danken wir
Was deine Kraft vermag.

Chor
Heil, o Sonne, Heil!
Des Lichts und Lebens Quelle,
Dir jauchzen all Stimmen,
Dir jauchzet die Natur.

N.º 15
Hanne *(Arie)*
Welche Labung für die Sinne!
Welch' Erholung für das Herz!
Jeden Adernzweig durchströmet
Und in jeder Nerve bebt
Erquickendes Gefühl.
Die Seele wachet auf
Zum reizenden Genuss,
Und neue Kraft erhebt
Durch milden Drang die Brust.

Der Herbst

N.º 25
Lukas *(Rezitativ)*
Hier treibt ein dichter Kreis
Die Hasen aus dem Lager auf.
Von allen Seiten hergedrängt
Hilft ihnen keine Flucht.
Schon fallen sie und liegen bald
In Reihen freudig hingezählt.

N.º 26
Männer
Hört das laute Getön
Das dort im Walde klinget!

Frauen
Welch ein lautes Getön
Durchklinget den ganzen Wald!

Alle
Es ist der gellenden Hörner Schall,
Der gierigen Hunde Gebelle.

Männer
Schon flieht aufgesprengte Hirsch,
Ihn rennen die Doggen und Reiter nach.

Frauen
Er flieht, er flieht. O wie er sich streckt!

Alle
Ihn rennen die Doggen und Reiter nach.
O wie er springt! O wie er sich streckt!

Frauen
Da bricht er aus den Gesträuchen hervor
Und läuft über Feld in das Dickicht hinein.

Männer
Jetzt hat er die Hunde getäuscht;
Zerstreuet schwärmen sie umher.

Alle
Die Hunde sind zerstreut,
sie schwärmen hin und her.

Jäger
Tajo! Tajo! Tajo!

Männer
Der Jäger Ruf, der Hörner Klang
Versammelt aufs neu sie.

Jäger
Ho! Ho! Tajo! Tajo!

Männer und Frauen
Mit doppeltem Eifer stürzet nun
Der Haufe vereint die Fährte los.

Jäger
Tajo! Tajo! Tajo!

Frauen
Von seinen Feinden eingeholt
An Mut und Kräften ganz erschöpft,
Erlieget nun das schnelle Tier.

Männer
Sein nahes Ende kündigt an
Des tönenden Erzes Jubellied
Der freudigen Jäger Siegeslust.

Jäger
Halali!, halali! halali!

N.º 27
Hanne *(Rezitativ)*
Am Rebestocke blinket jetzt
Die helle Traub in vollem Safte,
Und ruft dem Winzer freudlich zu,
Dass er, zu lesen sie, nicht weile.

Simon
Schon werden Kuf und Fass
Zum Hügel hingebracht,
Und aus den Hütten strömet
Zum frohen Tagewerke
Das muntre Volk herbei.

Hanne
Seht, wie den Berg hinan
Von Menschen alles wimmelt!
Hört, wie der Freude Ton
Von jeder Seit' erschallet!

Lukas
Die Arbeit fördert lachender Scherz
Vom Morgen bis zum Abend hin,
Und dann erhebt der brausende Most
Die Fröhlichkeit zum Lustgeschrei.

N.º 28
Alle *(Chor)*
Juchhe! Juchhe! Der Wein ist da
Die Tonnen sind gefüllt.
Nun lasst uns fröhlich sein,
Und juchhe, juchhe, juh
Aus vollem Halse schrein.

Männer
Lasst uns trinken!
Trinket, Brüder!
Lasst uns fröhlich sein!

Frauen
Lasst uns singen,
Singet alle!
Lasst uns fröhlich sein!

Alle
Juchhe, juh! Es lebe der Wein!

Männer
Es lebe das Land, wo er uns reift!
Es lebe das Fass, das ihn verwahrt!
Es lebe der Krug,woraus er fliesst!
Kommt, ihr Brüder,
Füllt die Kannen,
Leert die Becher!
Lasst uns fröhlich sein.

Alle
Heida! Lasst uns fröhlich sein,
Und juchhe, juchhe, juh!
Aus vollem Halse schrein.

Frauen
Nun tönen die Pfeifen,
Und wirbelt die Trommel,
Hier kreischet die Fiedel,
Da schnarret die Leier,
Und dudelt der Bock.

Männer
Schon hüpfen die Kleinen,
Und springen die Knaben;
Dort fliegen die Mädchen
Im Arme der Burschen
Den ländlichen Reih'n.

Knaben und Mädchen
Heisa! Hopsa!
Lasst uns hüpfen!

Männer
Ihr Brüder, kommt!

Knaben und Mädchen
Heisa, hopsa!
Lasst uns springen!

Männer
Die Kannen füllt!

Knaben und Mädchen
Heisa, hopsa!
Lasst uns tanzen!

Männer
Die Becher leert!

Alle
Heida! lasst uns fröhlich sein,
Und juchhe, juchhe, juh!
Aus vollem Halse schrein.

Männer
Jauchzet, lärmet!
Springet, tanzet!
Lachet, singet!
Nun fassen wir
Den letzten Krug.

As estações

A primavera

N.º 2
Camponeses
Vem, doce primavera!
Vem, dom do Céu!
Que do seu sono de morte
Desperta a Natureza!

Jovens e Mulheres
Aproxima-se a doce primavera;
Já sentimos o seu hálito suave,
Agora tudo vai reviver.

Homens
Não vos alegreis cedo demais!
Muitas vezes, envolto em névoa,
O inverno volta e deita
Sobre botões e flores o seu veneno.

Todos
Vem, doce primavera!
Vem, dom do Céu!
Desce aos nossos prados.
Vem, doce primavera, oh, vem!
Não te demores mais!

N.º 3
Simão *(recitativo)*
De Áries brilha agora
O claro Sol sobre nós todos.
Cedem a geada e o relento,
Tépidos vapores exalam-se.
O seio da Terra entreabre-se;
O ar está sereno.

N.º 4
Simão *(ária)*
Já se apressa o lavrador, feliz,
Para o trabalho no campo;
Anda pelos longos sulcos,
Atrás do arado.
Então, em medidos passos,
Atira a semente,
Que a Terra guarda bem
E em breve irá germinar
Uma rica colheita.

N.º 5
Lucas *(recitativo)*
O camponês acabou a sua labuta
E não poupou esforço e aplicação.
A recompensa o espera
Às mãos da Natureza
E por ela ao Céu implora.

N.º 6
Lucas e coro
Sê-nos benigno, Céu ameno!
Abre-te e derrama as tuas bênçãos
Sobre a nossa terra!

Lucas
Que o teu orvalho a terra regue!

Simão
Que a chuva penetre nos sulcos!

Joana
Que as tuas brisas soprem suaves,
Que brilhe bem claro o teu Sol!

Lucas, Simão, Joana
Assim espalhes a abundância
E a tua bondade agradecemos e louvamos.

Coro
Sê-nos benigno, Céu ameno!
Abre-te e derrama as tuas bênçãos
Sobre a nossa terra!

Homens
Que o teu orvalho a terra regue!

Mulheres
Que as tuas brisas soprem suaves,
Que brilhe bem claro o teu Sol!

Todos
Assim espalhes a abundância
E a tua bondade agradecemos e louvamos.

O verão

N.º 11
Joana
O Sol eleva-se no alto.

Solistas
Avizinha-se, vem aí.
Ele brilha, resplandece!

Coro
Brilha em esplêndida glória,
Em flamejante majestade!

Coro
Salve, ó Sol, salve!
Fonte de luz e de vida,
Oh, tu, alma e olhos do universo,
A mais bela imagem da divindade
Agradecidos te recebemos!

Solistas
Quem pode exprimir todas as alegrias
Que a tua graça em nós desperta?
Quem pode contar todas as bênçãos,
Que a tua clemência sobre nós derrama?

Coro
As alegrias, oh, quem as pode exprimir?
As bênçãos, oh, quem as contará?
Quem? Quem?

Solistas
Agradecemos-te aquilo que nos dás.
Mas ao Criador agradecemos
A força que te fez produzir.

Coro
Salve, ó Sol, salve!
Fonte de luz e de vida,
Todas as vozes te aclamam,
Aclama-te a Natureza inteira.

N.º 15
Joana *(ária)*
Que delícia para os sentidos!
Que alívio para o coração!
Pela veia de cada ramo corre
E em cada nervo palpita
Uma impressão vivificante.
A alma acorda
Para uma maravilhosa sensação
E nova força soergue
O peito em doce impulso.

O outono

N.º 25
Lucas *(recitativo)*
Aqui, um largo círculo impele
As lebres para fora das tocas.
De todo o lado acossadas,
A fuga não lhes é possível.
Já caem e logo jazem
Em filas com gosto contadas.

N.º 26
Homens
Ouçam o alto ruído
Que ressoa pela floresta!

Mulheres
Mas que grande alarido
Soa por toda a floresta!

Todos
É o som retumbante das trompas,
O ávido latir dos cães.

Homens
Já foge o veado perseguido,
Atrás dele vão pondengos e caçadores.

Mulheres
Lá foge, lá foge, ah, como corre!

Todos
Atrás dele correm podengos e caçadores,
Oh, como salta! Ah, como corre!

Mulheres
Irrompe agora dos arbustos,
Corre pelo campo até ao matagal!

Homens
Já enganou a matilha,
Dispersos, procuram aqui e ali.

Todos
Os cães estão dispersos,
Procuram por aqui e ali.

Caçadores
Chus, chus, chus!

Homens
O chamamento do caçador, o som da trom
Mais uma vez os reúne.

Caçadores
Eh, chus, chus!

Homens e mulheres
Com redobrado afinco agora se precipita
A matilha, de novo seguindo o rasto.

Caçadores
Chus, chus, chus!

Mulheres
Pelos seus inimigos alcançado,
Esgotado de ânimo e de forças,
Já tomba o veloz animal.

Homens
O seu próximo fim é anunciado
Pelo canto jubiloso das trompas,
Pelo brado vitorioso dos alegres caça

Caçadores
Halali! Halali!Halali!

N.º 27
Joana *(recitativo)*
Agora nos vinhedos brilham
Os belos cachos, cheios de sumo.
E chamam o vinhateiro, de boa vontad
Para que não tarde a vindimá-los.

Simão
Já os cestos e tonéis
São trazidos para o monte,
E das cabanas irrompe
Para a alegre jornada
A feliz multidão.

Joana
Vejam como no monte
Tudo de gente fervilha!
Ouçam como o alegre canto
Ressoa de cada lado!

Lucas
O trabalho causa risonha folgança
De manhã até o cair da noite,
E então o mosto borbulhante
Converte a alegria em explosões de g

N.º 28
Todos *(coro)*
Olé! Olá! O vinho aqui está,
Os tonéis estão cheios.
Haja alegria agora
E olé, olá, lá!
A plenos pulmões, gritemos!

Homens
Vamos beber!
Irmãos, bebei!
E haja alegria!

Mulheres
Vamos cantar,
Cantai todos!
E haja alegria!

Todos
Olá, lá! Viva o vinho!

Homens
Viva a terra, onde ele amadurece!
Viva o tonel que o encerra!
Viva o jarro, donde ele corre
Vinde, irmãos,
Enchei os jarros
As canecas esvaziai
E haja alegria!

Todos
Eh, lá, que haja alegria,
E olé, olá, lá!
A plenos pulmões gritemos!

Mulheres
Já soam os pífaros,
Rufam os tambores.
Geme a rabeca,
A sanfona grasna,
Chia a gaita de foles.

Homens
Já os pequenos saltitam,
E pincham os garotos;
Ali correm as moças
Para os braços dos rapazes,
Na dança de roda.

Garotos e meninas
Upa! Eia!
Vamos saltar!

Homens
Vinde, irmãos!

Garotos e meninas
Upa, Eia!
Vamos pincha!

Homens
Enchei as canecas!

Garotas e meninas
Upa! Eia!
Vamos dançar!

Homens
Esvaziai os copos!

Todos
Eh, lá! Haja alegria!
E olé, olá, lá!
A plenos pulmões gritemos.

Homens
Divirtam-se, façam barulho,
Saltem, dancem,
Riam, cantem!
Esvaziemos agora
O derradeiro jarro.

ille
d singen dann in vollem Chor
en freudereichen Rebensaft.
isa, hei! Juchhe juh!
psa, ha! Juchhe juh!

er ganze Chor
lebe der Wein, der edle Wein,
r Grillen und Harm verscheucht!
in Lob ertöne laut und hoch
tausendfachen Jubelschall!
ide, lasst uns fröhlich sein!
d Juchhe, juchhe, juh!
s vollem Halse schrein.

er Winter
.° 35
ukas *(Rezitativ)*
gesponnen ist der Flachs,
n stehn die Räder still,
wird der Kreis verengt,
d von dem Männervolk umringt,
hören auf die neue Mär,
e Hanne jetzt erzählen wird.

.° 36
anne
Mädchen, das auf Ehre hielt,
' einst ein Edelmann;
schon längst nach ihr gezielt,
f er allein sie an,
stieg sogleich vom Pferd und sprach:
m, küsse deinen Herrn!
e rief vor Angst und Schrecken:
h! Ach ja!...von Herzen gern.

hor
ei, warum nicht nein?

anne
ruhig, sprach er, liebes Kind,
d schenke mir dein Herz!
n meine Lieb' ist treu gesinnt,
cht Leichtsinn oder Scherz.
ch mach' ich glücklich: nimm dies Geld,
n Ring, die goldne Uhr
d hab'ich sonst, was dir gefällt,
sag's und fordre nur!

hor
ei, das klingt recht fein!

anne
in, sagt sie, das war' viel gewagt,
in Bruder möcht' es sehn.

Todos
E cantemos, pois, todos em coro
O sumo da uva, rico de alegrias!
Upa, eh, olá, lá!
Upa, eh, olá, lá!

Coro completo
Viva o vinho, o nobre vinho
Que afasta as penas e males!
O seu louvor soe forte e alto
Em mil gritos de alegria!
Eh, lá, haja alegria!
E olé, olá, lá!
a plenos pulmões gritemos!

O inverno
N. 35
Lucas *(recitativo)*
Já está fiado o linho,
Já estão as rocas paradas.
Estreita-se o círculo
Pela boa gente formado,
Para escutar a nova história
Que a Joana vai contar.

N.° 36
Joana
Uma jovem, que a honra prezava,
Em tempos um nobre amou;
Ele, que há muito a galanteava,
Um dia, sozinha, o encontrou.
Saltou logo da montada e disse:
— Vem, beija o teu senhor!
Ela exclamou, com espanto e medo:
— Ah, ah, sim! Estou ao dispor.

Coro
Ai, ai, por que não se negou?

Joana
— Sossega — disse ele —, querida filha,
E dá-me o teu coração!
Pois o meu amor não engana.
Não é capricho ou distracção.
Feliz te faço: toma este dinheiro,
Um anel, um relógio de ouro,
Tenho eu mais algo que te agrade
Oh, diz-mo, podes pedi-lo!

Coro
Ai, ai, assim é que é falar!

Joana
— Não — disse ela —, o risco é grande,
O meu irmão quer-lo-ia conhecer.

Und wenn er's meinem Vater sagt,
Wie wird mir's dann ergehn?
Er ackert uns hier allzu nah...
Sonst könnt' es wohl geschehn.
Schaut nur: von jenem Hügel da
Könnt Ihr ackern sehn.

Chor
Ho, ho! was soll das sein?

Hanne
Indem der Junker geht und sieht,
Schwingt sich das lose Kind
Auf seinen Rappen und entflieht
Geschwinder als der Wind.
Lebt wohl, ruft sie, mein gnäd' ger Herr!
So rächt' ich meine Schmach.
Ganz eingewurzelt stehet er
Und gafft Ihr staunend nach.

Chor
Ha, ha, das war recht fein!

N.° 39
Simon
Dann bricht der grosse Morgen an!
Der Allmacht zweites Wort erweckt
Zu neuem Dasein uns,
Von Pein und Tod auf immer frei.

Lukas, Simon
Die Himmelspforten öffnen sich;
Der heil'ge Berg erscheint.
Ihn krönt des Herren Zelt,
Wo Ruh' und Friede thront.

Erster Chor
Wer darf durch diese Pforte gehn?

Hanne, Lukas, Simon
Der Arges mied und Gutes tat.

Zweiter Chor
Wer darf besteigen diesen Berg?

Hanne, Lukas, Simon
Von dessen Lippen Wahrheit floss.

Erster Chor
Wer wird in diesen Zelte wohnen?

Hanne, Lukas, Simon
Der Armen und Bedrängten half.

Zweiter Chor
Wer wird den Frieden dort geniessen?

E se o contasse a meu pai,
Que me iria, então, acontecer?
Está aqui a lavrar perto de nós...
Se ele não estivesse, podia bem ser.
Olhai: daquela colina,
A lavrar o podeis ver.

Coro
Oh! Oh! Que vem a ser isso?

Joana
Enquanto o jovem vai lá ver,
Salta a pequena atrevida
Sobre o corcel e se escapa,
Mais que o vento, de corrida.
— Adeus — exclama —, caro senhor!
Assim me vingo do insulto!
E ali ficou especado,
Altónito a olhá-la, o estulto.

Coro
Ah! Ah! Assim foi bem feito!

N.° 39
Simão
Irá por fim raiar o grande dia!
Do Todo-Poderoso a segunda palavra nos despertará
Para uma nova existência,
De sofrimento e morte para sempre livre.

Lucas, Simão
Abrem-se as portas do Céu;
Avista-se a montanha santa.
Coroada pelo divino Tabernáculo,
Onde reinam quietação e paz.

Primeiro coro
Quem poderá transpor aquelas portas?

Joana, Lucas, Simão
Aquele que evite o mal e faça o bem.

Segundo coro
Quem poderá subir àquela montanha?

Joana, Lucas, Simão
Aquele de cujos lábios a verdade emane.

Primeiro coro
Quem habitará nesse tabernáculo?

Joana, Lucas, Simão
Quem socorra o pobre e o aflito.

Segundo coro
Quem gozará, ali, a paz?

Hanne, Lukas, Simon
Der Schutz und Recht der Unschuld gab.

Erster Chor
O seht! der grosse Morgen naht.

Zweiter Chor
O seht! er leuchtet schon.

Beide Chöre
Die Himmelspforten öffnen sich!
Der heil' ge Berg erscheint.

Erster Chor
Vorüber sind,

Zweiter Chor
Verbrauset sind,

Erster Chor
Die leidenvollen Tage,

Zweiter Chor
Des Lebens Winterstürme.

Beide Chöre
Ein ew'ger Frühling herrscht,
Und grenzenlose Seligkeit
Wird der Gerechten Lohn.

Hanne, Lukas, Simon
Auch uns wird einst ein solcher Lohn!
Lasst uns wirken! Lasst uns streben!

Erster Chor
Lasst uns kämpfen!

Zweiter Chor
Lasst uns harren,

Beide Chöre
Zu erringen diesen Preis.
Uns leite deine Hnad, O Gott!
Verleih uns Stärk un Mut.

Erster Chor
Dann siegen wir,

Zweiter Chor
Dann gehn wir ein

Beide Chöre
In deines Reiches Herrlichkeit.
Amen!

Joana, Lucas, Simão
Quem ao inocente conceda proteção e justiça.

Primeiro coro
Oh, vede! O grande dia aproxima-se.

Segundo coro
Oh, vede! Já resplandece.

Os dois coros
Abrem-se as portas do Céu!
Avista-se a montanha santa.

Primeiro coro
Já passaram,

Segundo coro
Já serenaram

Primeiro coro
Os dias de sofrimento,

Segundo coro
As invernais tormentas desta vida.

Os dois coros
Reina eterna primavera
E felicidade sem limites.
Será dos justos a recompensa.

Joana, Lucas, Simão
Também a nós tal prémio caberá!
Trabalhemos, esforcemo-nos!

Primeiro coro
Lutemos!

Segundo coro
Esperemos.

Os dois coros
Para este prémio conquistar
Que a Tua mão nos guie, ó Deus!
Concede-nos força e valor.

Primeiro coro
Então venceremos.

Segundo coro
Então entraremos

Os dois coros
Na glória do Teu reino.
Amém!

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo 40.

Textos da gravação n.º 39

Herz und Mund und That und Leben»

Coração e Boca, Obras e Vida

xto: Salomo Franck

ISTER TEIL

Chor

z und Mund und That und Leben
as von Christo Zeugniss geben
e Furcht und Heuchelei
s er Gott und Heiland sei.

Rezitativ (Tenor)

enedeiter Mund!
le macht ihr Innerstes der Seelen
ch Dank und Rühmen kund;
fänget bei sich en,
Heilands Wunder zu erzählen,
Er an ihr, als seiner Magd, gethan.
nenschliches Geschlecht,
Satans und der Sünden Knecht,
bist befreit.
ch Christi irdisstendes Erscheinen
dieser Last und Dienstbarkeit!
och, dein Mund
dein verstockt-Genuthe verschweigt,
leugnet solche Güte:
h wisse,
a dich nach der Schrift
altzu scharfes Urtheil trifft!

Aria (Alt)

ame dich, o Seele, nicht,
nen Heiland zu bekennen,
Er dich die Deine nennen,
des Vaters Angesicht;
ch wer ihn auf dieser Erden
verleugnen sich nicht scheut,
I von ihm verleugnet werden,
nn Er kömmt zur Herrlichkeit.

Rezitativ (Bass)

rstockung kann Gewaltige verblenden.
sie des Höchsten Arm
n Stuhle stösst:
ch dieser Arm erhebt,
schon vor ihn der Erden Kreis erbebt,
gegen, die Elenden, so er erlöst.
nochbeglückte Christen, auf,
f, ruft zu ihm
brünstigem Verlangen,
ihm im Glauben zu empfangen.

Aria (Sopran)

reite dir, Jesu, noch itzo die Bahn,
ein Heiland,
wähle die glaubende Seele,
d siehe mit Augen der Gnade mich an.

Choral (Chor)

ehl mir, dass ich Jesum habe,
wie feste halt' ich ihn,
ss er mir mein Herze labe,
nn ich krank und traurig bin.
sum hab' ich, der mich liebet,
d sich mir zu eigen giebet,
h drum lass' ich Jesum nicht,
nn mir gleich mein Herze bricht.

WEITER TEIL

Aria (Tenor)

lf, Jesu, hilf,
ss ich auch dich bekenne,
Wohl und Weh,
Freud' und Leid,
ss ich dich meinen Heiland nenne
Glauben und Gelassenheit,
ss stets mein Herz
n deiner Liebe brenne,
lf, Jesu, hilf!

Rezitativ (Alt)

r höchsten Allmacht Wunderhand
irkt im Verborgenen der Erden,
hannes muss mit Geist erfüllet werden,
n zieht der Liebe Band bereits
seiner Mutter Leibe.
ss er den Heiland kennt,
er ihn gleich noch nicht
it seinem Munde nennt,
wird bewegt,
hüpft und springet,

PRIMEIRA PARTE

1. Coro

Coração e boca, obras e vida
Devem dar de Cristo testemunho,
Sem medo nem hipocrisia,
De que Ele é Deus e Salvador.

2. Recitativo (Tenor)

Oh, boca abençoada!
Maria exteriotiza o mais íntimo da sua alma.
Em graças e louvor,
Começa a manifestar
As maravilhas do Onipotente,
O que nela, Sua serva, Ele operou.
Ó género humano,
Escravo de Satanás e do pecado,
Foste libertado.
Pela consoladora epifania de Cristo,
Desse fardo e dessa servidão!
No entanto, a tua boca
E o teu empedernido coração
Calam-se, renegam tal bondade:
Mas fica sabendo
que sobre ti — di-lo a Escritura —
Para severo castigo.

3. Aria (contralto)

Alma, não te envergonhes
De o Salvador reconhecer.
Pois Ele te proclamará como sua
Perante o Pai.
Mas aquele que, neste mundo,
Não tem pejo de O negar
Será por Ele negado
Quando a glória chegar.

4. Recitativo (baixo)

A obstinação pode cegar os poderosos
Até que o braço do Altíssimo,
Em seu assento, os derrube;
Mas esse braço poderá, por outro lado, erguer,
Embora perante Ele a Terra estremeça,
Os miseráveis que redimiu.
Ó cristãos afortunados, ânimo,
Preparai-vos,
É este o tempo oportuno.
É hoje o dia da salvação:
Em corpo e alma o Salvador vos chama,
Armados com os dons da fé;
Para a frente! Chamai-O,
Com desejo ardente,
Para com Ele O receber.

5. Ária (soprano)

Jesus prepara-Te, põe-Te ao caminho
Meu Salvador,
Escolhe as almas crentes
E vira para nim o Teu olhar de piedade.

6. Coral (coro)

Sou feliz, pois Jesus tenho,
Oh, quão firmemente O tenho!
Que o coração me conforta,
Quando estou doente e triste.
Tenho Jesus, que me ama,
E a mim todo se entrega.
Ah, por isso eu não O abandono,
Nem que o coração se me quebre!

SEGUNDA PARTE

7. Ária (soprano)

Ajuda-me, Jesus, ajuda-me,
Que também eu Te conheça.
No bem e no mal,
Na alegria e na dor,
Que Te proclame meu Salvador
Com fé e quietação.
Para que o meu coração
Sempre arda de amor por ti,
Ajuda-me, Jesus, ajuda-me!

8. Recitativo (contralto)

A mão do Altíssimo Todo-Poderoso
Atua nas profundezas da Terra.
João será possuído pelo Espírito,
Já o vínculo do amor o arrasta
No ventre de sua mãe.
Pois já conhece o Salvador,
Apesar de O não anunciar por boca.
Ele comove-se,
Estremece e salta,
Enquanto isabel

indem Elisabeth
das Wunder Werk ausspricht,
indem Mariae Mund
der Lippen Opfer bringet:
wenn ihr, o Gläubige,
des Fleisches Schwachheit werd't,
wenn euer Herz in Liebe brennet,
und doch der Mund
den Heiland nicht bekennet,
Gott ist es, der uns kräftig stärkt,
er will in euch
des Geistes Kraft erregen,
ja, Dank und Preis
auf eure Zungen legen.

9. Aria (Bass)

Ich will von Jesu Wunder singen
und ihm der Lippen Opfer bringen,
es wird nach seiner Liebe Bund
das schwache Fleisch
den ird'schen Mund
durch heil'ges Feuer kräftig zwingen.

10. Choral (Chor)

Jesus bleibet meine Freude
meines Herzens Trost und Saft,
Jesus wehret allem Leide,
er ist meines Lebens Kraft,
meiner Augen Lust und Sonne,
meiner Seele Schatz und Wonne.
darum lass' ich Jesum nicht
aus dem Herzen und Gesicht.

Divulga o milagre,
E os lábios de Maria
Oferecem um sacrifício de louvor:
Quando, ó fiéis,
A fraqueza de carne superardes,
Quando arder de amor
O vosso coração,
Se a vossa boca
Não testemunhar o Salvador,
É Deus, por Quem fomos fortes,
É Deus que em vós
Suscitará a força do Espírito,
Sim, graças e louvores
Para brotar das vossas bocas.

9. Ária (baixo)

Cantarei de Jesus as maravilhas,
E os meus lábios lhe prestarão tributo
Pela sua aliança de amor,
A débil carne,
A terrena boca,
Fortalecerá com o fogo sagrado.

10. Coral (coro)

Jesus é minha alegria,
Consolo e alento do meu coração,
Jesus todo o mal remedeia,
É a força da minha vida,
Deleite e sol dos meus olhos,
Tesouro e gozo da minha alma.
Por isso, de Jesus não me aparto,
Nem do coração nem da vista.

Une cantate de Noël

Uma Cantata de Natal

Chœur
De profundis clamavi
ad te Domine, ad te Domine.
Domine exaudi vocem meam.

Chœur
O viens! O viens Emmanuel!
En Toi vit l'espoir d'Israël.
Nos lourdes fautes nous pleurons.
Entends nos voix qui t'implorons.

Chœur d'enfants
Joie et paix sur toi Israël!
Voici venir Emmanuel.

Chœur
O viens, parais lumière du jour
qui doit nous apporter ton secours.
Nous errons tous sans but ni fin.
O désigne nous le clair chemin.

Chœur d'enfants
Joie et paix sur toi Israël.
Il est venu Emmanuel!

Baryton
Ne craignez point,
car je vous transmets une bonne nouvelle
qui apportera une grande joie:
Le Messie est venu sur la terre
dans une étable à Bethléem,
vous trouverez couché dans une crèche
l'enfant Jésus.

Chœur d'enfants
Au cœur de la nuit sombre
fleurira beau rosier.

Chœur
Gloria in excelsis Deo.
Il est né le divin enfant,
jouez hautbois, résonnez musettes.

Chœur d'enfants
Par tout dissipe l'ombre,
promet douceur d'été.

Chœur
Gloria in excelsis Deo.
Il est né le divin enfant!
Chantons tous son avènement,
voici finir la nuit.

Chœur d'enfants
Pour réchauffer les âmes l'astre du monde luit.
Ainsi qu'on nous l'assure,
fleur éclose en hiver

Chœur
Gloria in excelsis Deo.
Il est né le divin enfant,
jouez hautbois, résonez musettes.

Coro
Do mais profundo clame.
A Ti, Senhor, a Ti, Senhor.
Senhor, ouve a minha voz!

Coro
Oh, vem, vem, Emanuel!
Em Ti vive a esperança de Israel!
As nossas pesadas culpas choramos.
Ouve as nossas vozes, te imploramos!

Coro infantil
Alegria e paz contigo, Israel!
Eis que vem Emanuel.

Coro
Oh, vem, aparece, luz do dia,
Que em nosso auxílio deves vir.
Sem fito nem fim, todos vagueamos,
Indica-nos o bom caminho.

Coro infantil
Alegria e paz contigo, Israel!
Eis que vem Emanuel!

Baritono
Nada temais,
Pois vos anuncio uma boa nova
Que trará grande alegria.
O Messias veio à Terra;
Num estábulo em Belém
Achareis o Menino Jesus num
presépio deitado.

Coro infantil
No seio da noite escura
Bela roseira irá florir.

Coro
Glória a Deus nas alturas.
O Deus Menino nasceu.
Tocai oboés, gaitas soai!

Coro infantil
Dissipa, em redor, as sombras,
Promete a doçura estival.

Coro
Glória a Deus nas alturas.
O Deus Menino nasceu.
O Seu advento cantemos,
Eis que a morte acabou.

Córo infantil
Para acalentar as almas, o astro do mundo brilha.
Assim como nos foi afirmado,
Flor no inverno nascida.

Coro
Glória a Deus nas alturas,
O Deus Menino nasceu.
Tocai oboés, gaitas soai!

Chœur d'enfants
C'est Marie claire et pure,
beau rameau toujours vert.

Chœur
Gloria in excelsis Deo.
Il est né le divin enfant.
Chantons tous son avènement.
Le ciel l'a annoncé.

Chœur d'enfants
Pour le salut des hommes
l'enfant Jésus est né.
Gloria.

Chœur
Gloria.
Du haut du ciel beaux anges venez.
Osanna, Osanna, Osanna.
Chantez, jouez sur vos instruments.
Alleluia, Alleluia.
Louez Jésus et Marie
Eia, eia, eia, eia.

Chœur d'enfants
O joyeux message.
O divin partage.

Chœur
Calme nuit, Sainte nuite
Eia, eia.
Les pechés du monde.
Tout repose endormi.
Osanna, Osanna, Osanna.
Grâce les innonde sur vos instruments.
Tout est gloire, tout victoire. Christ est né.
Chantez, jouez.
Seul le couple saint veille l'enfant.
Incliné sur son front charmant.
Alleluia, Alleluia.
Une étable est son logement,
un peu de paille est sa couchette. Eia, eia.
Du haut du ciel beaux anges venez.
Tout est gloire, tout est victoire.
Partez O Rois de l'Orient.
Venez adorer cet enfant.
Dors en celeste Paix.
Osanna, Osanna, Osanna.
Monde tu es pardonné.
Christ est né.
Calme nuit, sainte nuit.
O bergers venez promptement,
près de lui votre place est prête.
O bergers venez promptement.
Du haut du ciel beaux anges venez.
Annonce aux bergers.
Jésus Christ arrive pour que l'âme vive.
Dieu glorifié.
Le bonheur inespéré.
L'homme est sauvé.
Chantez, annoncez que l'homme est sauvé.
Par les anges par tout proclamé.
Osanna, Osanna, Osanna.
Monde tu es pardonné.
Christ le Sauveur est né.
O bergers venez promptement.
Il aime votre empressement.
Il est né le divin enfant.
Louez Jésus et Marie.
O joyeux message. O.

Baryton
Gloria in excelsis Deo.

Une voix d'enfant
Laudate Dominum omnes gentes.

Baryton
Gloria in excelsis Deo,
et in terra Pax hominibus bonae voluntatis.

Chœur
Laudate Dominum omnes gentes.
Laudate eum omnes populi.

Chœur d'enfants
Laudate Dominum omnes gentes.
Laudate eum omnes populi.

Chœur
Laudate Dominum omnes gentes.
Laudate eum omnes populi
quoniam confirmata est super nos misericordia eius
et veritas Domini manet in aeternum.
Gloria Patri et Filio et Spiritu Sancto.
Sicut erat in principio.
Et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

Chœur d'enfants
Amen.

Coro infantil
É Maria, clara e pura,
Belo ramo sempre verde.

Coro
Glória a Deus nas alturas,
O Deus Menino nasceu.
O Seu advento cantemos,
Anunciado no Céu!

Coro infantil
Para salvação dos homens
Nasceu o Menino Jesus.
Glória!

Coro
Glória!
Do alto dos céus, belos anjos, descei.
Hosana, hosana, hosana.
Cantai, tocai vossos instrumentos.
Aleluia, aleluia.
Louvai Jesus e Maria.
Eia, eia, eia, eia.

Coro infantil
Oh, mensagem feliz!
Oh, partilha divina!

Coro
Noite calma, noite santa.
Eia, eia.
Os pecados do mundo.
Tudo repousa, adormecido.
Hosana, hosana, hosana.
A graça inunde os vossos instrumentos.
Tudo é glória, tudo vitória. Cristo nasceu.
Cantai, tocai!
Só o santo casal vela o Menino,
Sobre a sua fronte sedutora inclinado.
Aleluia, aleluia.
Um estábulo é a sua pousada,
Uma pouco de palha é o seu leito. Eia, eia
Do mais alto dos céus, belos anjos, descei.
Tudo é glória, tudo é vitória.
Parti, ó reis do Oriente.
Vinde este Menino adorar.
Dormi em paz celestial.
Hosana, hosana, hosana.
Mundo, foste perdoado.
Cristo nasceu.
Noite calma, noite santa.
Ó pastores, vinde sem demora,
Perto d'Ele o vosso lugar está pronto.
Ó pastores, vinde sem demora,
Do mais alto dos céus, belos anjos, descei.
Anunciado aos pastores.
Jesus Cristo chega para que a alma viva.
Deus glorificado.
A felicidade inesperada.
O Homem foi salvo.
Cantai, anunciai que o Homem foi salvo.
Por toda a parte os anjos o proclamaram.
Hosana, hosana, hosana.
Mundo, foste perdoado.
Nasceu Cristo, o Salvador.
Ó pastores, vinde sem demora,
A vossa presteza agrada-Lhe.
Nasceu o Divino Menino.
Louvai Jesus e Maria.
Oh, mensagem feliz, oh!

Baritono
Glória a Deus nas alturas.

Voz infantil
Louvai o Senhor as nações todas.

Baritono
Glória a Deus nas alturas
E paz na Terra aos homens de boa vontade.

Coro
Louvai o Senhor as nações todas.
Louvai-O todos os povos.

Coro infantil
Louvai o Senhor as nações todas.
Louvai-O todos os povos.

Coro
Louvai o Senhor as nações todas.
Louvai-O todos os povos.
Porque foi confirmada em nós a Sua misericó
E a verdade do Senhor permanece eternamen
Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.
Assim como era no princípio,
Agora e sempre por todos os séculos dos sé

Coro infantil
Amém.

Este textos incluir-se-ão também no final do fascículo n.º

Textos da gravação n.º 40

er Schulmeister

Ouvertüre und Rezitativ
chulmeister
Jungen, spernt die Ohren auf!
will mein Amt verwalten
Singestunde mit euch halten.
gt alle nach, gebt Achtung drauf!
D, E, F, G, A, H, C.

nabenchor
D, E, F, G, A, H, C.

chulmeister
a ist das ganze Fundament,
f deutsch der ganze Grund.
noch kahler Lumpenhund,
r dieses alles nicht versteht,
richt ja: ut re mi fa sol la
lola musica!
ein, es ist erlogen und erstunken!
gleich die dumme Welt oft Wasser hat.
stinnt mir doch ein Jeder bei, getrunken,
a Doppelbier viel besser sei.

Arie
chulmeister
on der Schulmeister singet,
klingt es wunderschön!
n wenn ich meinen Bass
Stimme will erheben,
muss, so muss, so muss, so muss, muss...

zitativ
lernt doch Achtung geben!

tempo
n wenn ich meinen Bass
Stimme will erheben,
muss, so muss, so muss, so muss, muss...

zitativ
klingt denn das?

tempo
schlecht!
muss es selbst gestehn.
n der Schulmeister singet,
klingt es wunderschön.

Rezitativ und Knabenchor
chulmeister
war ein rechtes Meisterstücke,
gleichen weder Telemann,
h Hasse selbst zuwege bringen kann.
h hab ich weder Stern noch Glücke.
mir zum äussersten Verdruss
s eine Sau das Spiel verderben muss.
n klingt es freilich abgeschmackt,
macht das böse Ding, der Takt,
könnt ihr Flegel nicht begreifen.
mag euch singen oder pfeifen,
auch recht gründlich anzuführen,
sollen wir was künstliches probieren;
at es noch Herr Hammerschmidt gemacht,
ieht nach Fugenart; ihr Bengel, habet acht!

chulmeister
iderunt in profundum

abenchor
iderunt in profundum

chulmeister
, nein!
chlingel hebt nicht recht gezählt!
h einmal fang ich an,
t acht, dass ihr nicht fehlt!
derunt in profundum
mus Aristoteles,
et Euripides...
was ist das, wo bleibt ihr,
ihr stumm?
ehrt! Ihr seid doch ochsenmässig dumm!
t auf! Acht Takte sing erst allein,
fällt die zweite Stimme ein!
derunt in profundum
mus Aristoteles,
et Euripides.

abenchor
derunt in profundum
mus Aristoteles,
et Euripides.

Rezitativ
chulmeister
ar eins aus dem C
zwar von Attalotele,
itte noch viel lieblicher geklungen,
m ihr böse Jungen,
ie es sich gebührt,
ättet recht pausiert!
ir kein Wunder nicht,
ich längst Podagra und Gicht
Ärgernis bekommen hätte!
schreit ihr um die Wette,
trefft ihr keinen Ton,
ringt mich noch ums Leben!
ehr, ich zittre schon,
nun vor Zorn den Takt kaum geben!
ch, was lustiges auf die Bahn,
das Herze sich ergötzt!
ll euch noch zu guter Letzt
sen, was ich kann!

O Mestre-Escola

1. Abertura e recitativo
Mestre-escola
Meninos, abri bem os ouvidos!
Quero exercer a minha profissão
E dar-vos de canto uma lição.
Cantai todos a seguir, tomai bem atenção:
C, D, E, F, G, A, H, C.

Coro infantil
C, D, E, F, G, A, H, C.

Mestre-escola
Este é todo o fundamento,
Toda a base, em alemão.
Muito baral trapalhão,
Que nada disto percebe.
Diz que dó, ré, mi, fá, sol, lá
É toda a música!
Mas é pura mentira e maledicência.
Embora o néscio mundo muitas vezes beba água.
Não-de concordar todos comigo.
Que uma cerveja dupla é mil vezes melhor.

2. Ária
Mestre-escola
Quando o mestre-escola canta,
É toada de encantar!
Pois quando eu o meu baixo
E voz quiser subir,
E devo, eu devo, eu devo, devo...

Recitativo
Ora tazei por estar atentos!

A tempo
Pois quando eu o meu baixo
E voz quiser subir,
Eu devo, eu devo, eu devo, devo...

Recitativo
Então, como sou?

A tempo
Muito mal!
Eu próprio o devo confessar.
Quando o mestre-escola canta,
É toada de encantar!

3. Recitativo e coro infantil
Mestre-escola
Foi uma autêntica obra-prima.
Outra igual, nem Telemann
Nem mesmo Hasse o conseguiram.
Mas eu não tenho nem dita nem sorte.
Porque, para minha grande amrela,
Há sempre uma galinha que a peça deita a perder
E então sou mesmo a choco.
Isto é devido àquela coisa mofina, o compasso.
Brutos como vós não o podem apreender.
Quer eu vos cante, quer vos assobie.
Para vos ensinar mesmo a partir das bases,
Vamos ensair algo de artístico.
O Sr. Hammerschmidt da peça é o autor,
E é em forma de fuga: pategos, atenção!

Mestre-escola
«Ceciderunt in profundum.»

Coro infantil
«Ceciderunt in profundum.»

Mestre-escola
Não! Não!
Seus lorpas, não contestes bem!
Vou começar outra vez.
Cuidado não vos enganeis!
«Ceciderunt in profundum
Summus Aristoteles,
Plato et Euripides [...]»
Então, que é isto, onde ficastes,
Tereis emudecido?
Sois autênticos burros, realmente!
Notai bem! Eu canto primeiro otto compassos,
Logo depois entra a segunda voz!
«Ceciderunt in profundum
Summus Aristoteles,
Plato et Euripides.»

Coro infantil
«Ceciderunt in profundum
Summus Aristoteles,
Plato et Euripides.»

4. Recitativo
Mestre-escola
Foi uma vez no C,
Mesmo em Aristóteles.
Mas com muito mais encanto soaria
Se vós, rapazes maus,
Tivésseis, como vos competia,
Feito as pausas acentadamente!
Não seria para admirar
Se, há muito, podagra e gota,
De pura zanga,
Eu tivesse apenhado!
Ora gritais à porfia,
Ora não acabais o tom,
Vós dais cabo de mim!
Já tremo; na verdade,
Quase não consigo, de raiva, o compasso marcar!
Mas, para acabar, algo alegre
Que o coração aos conforte!
Vou ainda, de uma vez por todas,
Mostrar-vos do que sou capaz!

5. Arie
Wer die Musik nicht liebt und ehret,
Wer diese Kunst nicht gerne höret,
Der ist und bleibt ein Asinus:
Ia, Ia, ein Asinus.
Ein schönes Lied von rechten Meistern,
Kann Herze, Leib und Seel' begeistern.
Drum sag ich euch noch zum Beschluss:
Wer die Musik nicht liebt und ehret,
Wer diese Kunst nicht gerne höret,
Der ist und bleibt ein Asinus!
Ia, Ia, ein Asinus.

Knabenchor
Ia, Ia, ein Asinus!

Die Landlust

Arie
In euch, ihr grünen Auen,
In dir, Beblümtes Feld,
Lässt sich die Anmut schauen,
Die Eden dargestellt.
Wo sind' ich soviel Schöne,
Als hier mein Aug'erfracht,
Und soviel Lobgetöne,
Als Wald und Wasser mischt?
Wo lebt man mit Vertrauen,
Wo ist die beste Welt?
In euch, ihr grünen Auen,
In dir, beblümtes Feld.

Rezitativ
Hier schiesst mein Blick durch die belaubten
Worin ich geh', allmählich in die Enge, [Gänge,
Die sich doch nach und verliert,
Und mich zuletzt in freie Felder führt.
O seht, wie blühet unsre Freude
Auf tausend Zwergen dort,
Dort auf begraster Weide!
Wie glänzt die blaue Luft,
Wie grünt der Felder Flur,
Wie treflich malet die Natur!
So mancherlei Gestalt spielt hier auf weiten
Hier dünne Weiden an den Bächen. [Flächen:
Dort starre Sträucher voller Schlee,
Hier Herden in dem Klee,
Ein Busch, ein Dorf zuletzt.
Ich gehe lustig fort,
Wie über mir viel lieber Tiere Lieder;
Ich setze mich, ermüdet, nieder,
Und um mich her schallt ein vermengter Klang
Von mancherlei Gevögel und Gesang.
Bis ich vor dem vergnügten Ort,
Mit satten Augen und Gehöre,
Nach Herd und Dach zurücke kehre.
O unschuldvolle Lust, o ruhiges Ergetzen!
Wo ist dir etwas gleich zu schätzen?

Arie
Lasst hier Gesang und Saiten schallen,
Hier, wo der Wald durch Widerhallen
In unsre Lieder stimmt.
Der Nachtigal ruft aus seinen Büschen.
Dass er die Töne, so wir mischen,
Und alles unsre Lust vermimmt.

Kazn' Stepana Razina

Baixo solista e coro masculino
Kak vo stol'noi Moskvye byelokamyennoi
bor po ulitsye byezhit a bulkoi makovoi.
Nye strashit yevo syevodnya samosud.
Nye do bulok...
Sten'ku Razina vezut!
Tsar' batyushku mal'vazil vydavlyayet,
pyered zerkalom sveiskim pryshch vydavlivayet,
primeryayet noviy Persten'-izmrud —
i na ploshchad'...
Sten'ku Razina vezut!
Kak za bochkoi bokastoi
bochonochek,
za boyaryni katit
bochonochek,
Ledenets zubyoski vyecelo gryzut.
Nynche prazdnik!
Sten'ku Razina vezut!
Pryot kupyets,
treshcha o gorokha.
Mchatsa vskach' dva skomorokha.
Semerit yaryzhka-plut...
Sten'ku Razina vezut!
V stup'yakh voye,
yedva zhivyye,
startsy s vervíyem na vyye,
shto-to shemkaya, polzut...
Sten'ku Razina vezut!

Coro de mulheres
I sravnyye dyevki toche,
pod khmel'kom vskochiv s rogozhi,
ogurtsom namazav rozhi,
shparyat rys'yu —
v lyazhkakh zud...

Coro misto
Sten'ku Razina vezut!...
I pod vizg stryelyetskikh zhyon,
pod plyevki so vcyekh storon
ne raskhristanoi tyelyegye
plyl v rubakhye byeloi on.

5. Ária
«Quem a música não ama e honra,
Quem não a ouve com prazer,
É e será um jerico:
Lá, lá, um jerico.»
Uma bela canção, de mestres consagrados,
Pode o coração, o corpo e a alma encantar.
Por isso vos digo, para terminar:
«Quem a música não ama e honra,
Quem não a houve com prazer,
É e será um jerico!
Lá, lá, um jerico.»

Coro infantil
«Lá lá, um jerico!»

A Felicidade Campestre

Ária
Em vós, verdes planícies,
Em ti, florido campo,
A graça transparece.
O Éden está à vista.
Onde acharei beleza igual
A que a vista daqui desfruta?
Onde, tais ecos de louvor,
Como o sussurrar do bosque e das águas?
Onde se vive em confiança?
Onde se encontra, dos mundos, o melhor?
Em vós, verdes planícies,
Em ti, florido campo.

Recitativo
O meu olhar percorre as frondosas alamedas
Que me levam, por fim, ao caminho estreito,
Perdendo-se este, pouco a pouco,
Deixando-me, finalmente, em campo aberto.
Oh, vede, como florescem as nossas alegrias,
Acolá, em mil ramos.
Ali, no farto prado!
Como brilha o azul do ar,
Como verdejam os campos.
Com que perfeição dá cor a natureza!
Quão variadas formas nos vastos espaços se apresentam:
Aqui, esbeltos salgueiros junto dos regatos,
Ali, ásperos arbustos, pejados de abrunhos.
Aqui, rebanhos a pastar por entre o trevo,
Um espinheiro, uma aldeia por fim.
Caminho alegremente,
Alados cantores me sobrevoam,
Sento-me por terra, cansado.
E, em meu redor, ecoa a sinfonia
Do canto de variados pássaros.
Até que eu, desse lugar deleitoso,
Com vista e ouvidos saciados,
Ao abrigo do lar regresse.
Ó inocente prazer, o calmo regozijo!
Onde haverá algo que a vós se iguale?

Ária
Soem aqui vozes e instrumentos,
Aqui, onde o bosque, pelos seus ecos,
com o nosso canto se harmonize.
Dos seus arbustos, o rouxinol nos diz
Que a sua música com a nossa se mistura
E tudo à nossa volta está feliz.

A Execução de Stépan Razine

Texto: Evgueni Evtuchenko

Baixo solista e coro masculino
Em Moscovo, de lindas pedras brancas,
Foge um ladrão, rua abaixo, levando um pão de leite
com sementes de papoila
Hoje, a justiça de turba não o amedronta,
Os pães não importam...
Já trazem Stenka Razine!
O czar bebe uma garrafa de malvasia,
Diante de um espelho da Suécia um furúnculo espreme.
Experimenta um novo anel de esmeralda
E vai para a praça...
Já trazem Stenka Razine!
Tal como o bambote
Rebola atrás do tonel,
Atrás do grande boiardo
Tropeça o boiardinho;
Os seus dentinhos roem bombons, alegremente
Hoje à festa!
Já trazem Stenka Razine!
O comerciante penosamente avança,
Enfartado com ervilhas.
Dois bebos aproximam-se, rápidos, saltitantes,
Um cómico faz trejeitos, enquanto...
Já trazem Stenka Razine!
Tilintantes, cheios de escamas,
Velhos andrajosos, semimortos,
Resmungando entre dentes,
lentamente se aproximam porque...
Já trazem Stenka Razine!

Coro feminino
E mais ainda as rameiras,
Saídas da enxerga, estonteadas,
Os rostos feios esfregados com pepino,
Já acorrem, com as coisas sarnentas...

Coro misto
Já trazem Stenka Razine!
Entre os guinchos das mulheres dos archeiros,
De todos os lados cuspido,
Numa talega ele voga,
De camisa branca vestido.

Baixo e coro misto
On molchal,
nye ulitsilsa,
vyes' opteyvanniy tolpoi,
tol'ko gor'ko usmyekhalsa na soboi:
Sten'ka Sten'ka
ty, kak vyetka,
potenyavshaya listvu.
Kak y Moskvu khotyel ty v'yekhat'!
Vot i v'yekhal ty v Moskvu...
Ladno, piyutye, piyutye, piyutye —
vsyo zhe radost' zadarma.
Vy vayegda piyuyotye,
lyudi, v lekh,
kto khochet l'am dobra.
D'yak mnye bil s otfyazhkoy v zuby,
prigovarival, ryetiv:
«Suprativ naroda vadumal?
Sndyesb' znat', kak suprotiv'»
Ya derzhalsa, glaz nye pryatal.
Krov' yu kharkal ya otvyet:
«Suprotiv boyarstva — pravda.
Suprotiv naroda — nyet».
Ot sebya nye otryekayus'
vybrav sam syebye udyel.
Pyered vami, lyudi, kayus',
no nye v tom, shto d'yak khotyel.
Golova moya povinna.
Vizhu, sam sebya kaznya:
ya byl protiv, polovinno,
nado bylo, do konca.
Nyet, nye tyem ya, lyudi, gryeshen,
shto boyar na bashnyakh vyeshal.
Gryeshen ya v glazakh moikh
tyem, shto malo vyeshal ikh.
Gryeshen tyem,
shto v mirye zlobstva
byl ya dobrty ostolop.
Gryeshen tyem,
shto, vrag kholopstva,
min ya nvalost' byl kholop.
Gryeshen tyem,
shto drat'sa dumal
za khoroshevo tsarya.
Nyet tserei khoroshikh, duryen
Sten'ka, glbnu ya zazrya!

Coro misto
Nad Moskvoi kolokola gudut.
K myestu Lobnomu
Sten'ku vedut.
Pyered Sten'koi
na vyetru polosheha,
b'yotsa kozhaniy pyeryednik palacha,
a v rukakh u palacha radtolpoi
golubOi toper, kak Volga, golubOi.
I plyvut, syeryebrya', po toporu
strugi, strugi, budto chaiki poutru...

Baixo e coro misto
I skvoz' ryia, ryashki, khari
tseloval'nikov, myenyal,
slovno bliki sredi khmari,
Sten'ka LITSA mvidal.
Byli v LITSAKH da' i rys',
i v glazakh,
ugryumo-vol'nykh,
slovno v tainykh malykh Volgakh,
strugi Sten'kiny myesla.
Stoit vayo sterpyel' besulyscno,
byt'ne dybye, kolyesye,
yesli rano ili pozdno
proraslayut LITSA grozno
u bezlikikh na litse...
I spokoino
(nye zazrya on, vidno, zhil)
Sten'ka golovu na plakhu polozhil,
podborodok v krai izrubyennyy upyor
i zatylkom prikazal:
«Davai, topor...»

Coro misto
Pokatilas' golova, v krovi gorya,
prokhripyela golova: «Nye zazrya...»
i uzhe po toporu nye strugi —
struiki...
Nye zazrya! Nye zazrya!
Shto, natod, sloish', nye prazdnuya?
Shapki v nyebo — i plyashi!...
Ho zastyla ploshchad' Krasnaya,
chut' kolyeba byerdyashi.
Stukhli daz'he skomorokhi.
Stryedi myortvoi tishiny
pereskakivali blokhi
s armyakov na thushuny.
Ploshchad' shto-to ponyala,
ploshchad' shapki snyala,
i udarili tri raza,
klokocha, kolokola.

Baixo e coro misto
A ot krovi i chuba tyazhela,
golova yeshcho vorochalas', zhila.
S myesta Lobnovo podnotiovo
ruda, gdye golyt'ba,
boglyady pla'mennl podmyastrynmi
shvyryyala golova...
Suyetyas', drozhashchii popik podtyetyel.
Vyeki Sten'kiny zakryt' on khotyel.
No, naprychivshis',
po-zvyer'i strashny,
ottolknuli yevo rubu zrachki.
Na tsaryo ot etikh chortovykh glaz
zyabko shapka Monomaka zatryaslas',
i zheziako, nie skryvaya torzhestva,
nad tsaryom zakhokhotala golova!...

Baixo solista e coro misto
Estava calado,
Não se limpava
Dos escarros que a multidão lhe lançava;
Apenas sorriu amargamente:
— Stenka, Stenka,
És como um ramo
Que perdeu as folhas
Quarias entrar em Moscovo a cavalo!
Já entraste em Moscovo a cavalo...
Pois bem, cuspam, cuspam, cuspam —
Foi-se a minha alegria.
Cospes sempre,
Boa gente, sobre aqueles
Que desejam o teu bem.
O escrivão bateu-me na boca com uma soga,
Setenciando-me, cheio de zelo:
«Com que então, revoltaste-te contra o povo?
Já vais ver o que isso significa!»
Mas mantive-me firme, não desviei dele os olhos.
Com o sangue a escorrer da boca, respondi-lhe:
«Rebelde contra os boiardos — é verdade!
Rebelde contra o povo — não!»
Não terei renúncia alguma.
O meu destino escolhi.
Diante de ti, meu povo, me arrependo.
Mas não daquilo que o escrivão desejaria.
A minha cabeça é culpada.
A mim próprio me condeno.
Fui rebelde aó em meias medidas,
E deveria tê-lo sido por inteiro.
Não, meu povo, não sou culpado
Por ter pendurado, dos torreões, os boiardos.
Sou, perante mim, culpado
De haver pendurado só uns poucos.
Sou culpado,
Num mundo de maldade,
De ser simples bem comportado.
Sou culpado,
Pois sendo da escravatura inimigo,
De ser o último dos escravos.
Sou culpado,
Por querer lutar
Por um bem czar.
Não há bons czares, Stenka
Imbecil, e por isso morro em vão!

Coro misto
Por todo Moscovo os sinos dobram,
Já levam Stenka
Ao lugar da execução
Diante de Stenka,
Soprando ao vento,
Agita-se o avental de couro do carrasco
E, nas suas mãos, perante a população,
Está um machado azul, azul como o Volga.
Sobre o machado, todo prateado, navegam
Barcos, barcos, como galvotas ao amanhecer...

Baixo e coro misto
E entre esses focinhos, fuças, fauces,
De criados e cambistas, apareceram
Luzes como que saídas das sombras,
Stenka viu CARAS
E nas CARAS havia profundidade e dignidade.
E nos olhos deles,
Austeros e livres,
Como se fossem pequenos Volgas escondidos,
Navegavam barcos até Stenka.
Vale a pena sofrer, sem lágrimas,
A tortura no potro e na roda,
Se mais tarde ou mais cedo
Brotarem CARAS ameaçadoras
Nas caras inexpressivas.
E, tranquilamente
(não viveu, portanto, em vão),
Stenka apoiou a cabeça no cepo,
Descansando o queixo no áspero fio,
E a sua nuca ordenou:
«Machado! Vamos!»

Coro misto
Rolou-lhe a cabeça, ardendo em sangue,
E a cabeça segredou: «Não foi em vão!»
Sobre o machado, já não há barcos —
Apenas sangue...
Não foi em vão! Não foi em vão!
Então, boa gente! Afinal não lestejam?
Barretes ao ar — toca a dançar!
Mas a Praça Vermelha permaneceu imóvel,
Mal se mexeram de guarda as alabardas.
Até os comediantes ficarem calados.
E, no silêncio de morte,
As pulgas saltavam
Da blusa do pobre para os pés do rico.
A praça parecia entender,
A praça tirou os chapéus
E por três vezes dobraram,
Chocalhantes, os sinos.

Baixo solista e coro misto
Pesada do sangue e da cabeleira,
A cabeça, ainda viva, se mexia.
Do lugar da execução, de sangue saturado
Rolou até onde estava a turba miserável.
A cabeça despediu olhares
Como escritos subversivos.
O pequeno clérigo chegou, apressado,
Queria fechar os olhos de Stenka.
Mas, com um esforço,
Com um esforço sobre-humano,
As pupilas desviaram-lhe as mãos.
Sobre a cabeça do czar, graças a esses olhares
Diabólicos, a coroa do monarca tremeu como se tivesse
E, brutalmente, sem esconder o seu triunfo,
A cabeça começa a ri-se do czar!

Madrigali (Monteverdi)

Se vittorie si belle

Se vittorie si belle
Han le guerre d'amore,
Fatti guerrier, mio core,
E non temer
De gl'amorosi strali
Le ferite mortali.
Pugna; sappi
Ch'è gloria
Il morir per desio
Della vittoria.

Ninfa che scalzo il piede

Ninfa che scalzo il piede e sciolto il crine,
Te ne vai di doglia in bando
Per queste piaggie, lieta cantando e ballando,
Ne scuoti a l'herbe le fresche brine:

Qui deh meco t'arresta, ove di fiori
T'inghirlanda il crin novello,
Questo ch'imperla, fresco ruscello, bell pratello
Co'suoi correnti limpidi humori.

Dell'usate mie corde al suon potrai,
Sotto l'ombra di quest'orno,
A tempo il passo mover d'intorno, né del giorno
Faran le bruna gli ardenti rai.

Ma senza pur mirarmi affretta il passo
Dietro forse a Lilo amato.
Ah, che ti possa veder cangiato quel piè ingrato,
Fera fugace, in un duro sasso!

Madrigais

Se vitórias tão belas

Se vitórias tão belas
Têm as guerras de amor
Faz-te guerreiro, meu coração,
E não temas
Das amorosas frechas
As feridas mortais.
Luta; sabe
Que é glória
Pelo desejo morrer
Da vitória.

Ninfa que, descalço o pé

Ninfa que, descalço o pé e soltos os cabelos,
Te vais, banida a dor,
Por estas praias, alegre, cantando e bailando,
Sem da erva o orvalho sacudir.

Ah, detem-te aqui comigo, onde de flores
As tenras madeixas te engrinalda
Aquele arroio, que o belo prado emperla
Com os seus correntes e límpidos humores.

Ao tanger das minhas usadas cordas poderás,
Debaixo da sombra deste freixo,
Mover-te a compasso em sua volta, para que do dia
Te não bronzeiem os raios ardentes.

Mas, sem me olhar sequer, apressa o passo,
No encalço, talvez, de Lilo amado.
Ah, pudesse eu ver aquele ingrato pé mudado,
Fugitiva cruel, em dura pedra!

Zefiro torna e di soavi accenti

Zefiro torna e di soavi accenti
L'aer fa grato e'l piè discioglie a l'onde,
E, mormorando tra le verdi fronde,
Fa danzar al bel suon
Su'l prato, di fiori
Inghirlandato il crin,
Filide e Clori.

Note temprando Amor care e gioconde,
E da monti e da valli ime e profonde
Raddoppian l'armonia gli antri canori.
Sorge più vaga in ciel l'aurora,
E'l Sole sparge più luci d'or,
Più puro argento fregia di Teti
Il bel ceruleo manto.

Sol io per selve abbandonate e sole,
L'ardor di due belli occhi e'l mio tormento,
Come vuol mia ventura, hor piango, hor canto.

Zéfiro volta, e de suaves tons

Zéfiro volta, e de suaves tons
Torna o ar doce e liberta as ondas
E, murmurando entre as verdes frondas,
Faz dançar, com estes belos sons,
No prado, de flores
Engalanadas as tranças,
Filis e Cloris.

Regendo Amor os timbres caros e jocundos
E por montes e vales baixos e profundos
Redobram a harmonia das grutas canoras.
Raia, mais bela, no céu a aurora
E o Sol mais luzes de ouro espalha,
Mais pura prata de Tétis atavia
O belo, cerúleo manto.

Só eu, por solitários e esquecidos bosques
O fogo de dois olhos belos e o meu cuidar,
Conforme a minha sorte, ou choro, ou canto.

Lamento d'Arianna (Monteverdi)

Lasciatemi morire!
E chi volete voi che mi conforte
In così dura sorte,
In così gran martire?
O Teseo, O Teseo mio,
Sì, che mio ti vo'dir,
Che mio pur sei,
Benchè t'involi, ahi, crudo, a gli occhi miei.
Volgiti Teseo mio!
Volgiti Teseo, o Dio!
Volgiti indietro a rimirar colei
Che lasciato ha per te
La patria e'l regno.
E in questa arena ancora,
Cibo di fere dispietate e crude,
Lascierà l'ossa ignude.
O Teseo, o Teseo mio,
Se tu sapessi, o Dio!
Se tu sapessi, ohimè, come s'affanna
La povera Arianna,
Forse pentito,
Rivolgeresti ancor la prora al lito.
Ma, con l'aure serene
Tu te ne vai felice,
Ed io qui piango.
A te prepara Atene
Liete pompe superbe,
Ed io rimango,
Cibo di fere in solitarie arene.
Tu l'un e l'altro tuo vecchio parente
Stringerai lieto, ed io
Più non vedrovvi, o madre, o padre mio.
Dove, dov'è la fede
Che tanto mi giuravi?
Così ne l'alta sede
Tu mi ripon degl'avi?
Son queste le corone,
Onde m'adorni il crine?
Questi gli scettri sono?
Queste le gemme e gl'ori?
Lasciarmi in abbandono,
A fera che mi stracci e mi divori?
Ah Teseo, ah Teseo mio!
Lascerai tu morire
Invan piangendo, invan gridando aita,
La misera Arianna, ch'a te
Fidossi e ti die
Gloria e vita?
Ahi che non pur risponde,
Ahi che più d'aspe sord' a miei lamenti!
O nembi, o turbi, o venti
Sommergetelo voi dentr' a quell'onde,
Correte Orchi e Balene
E de le membr' immonde
Empiete le voragini profonde!
Ahi che non pur risponde,
Ahi che pièd'aspe sord' a' miei lamenti!
Che parlo? Ahi che vaneggio,
Misera, ohimè, che chieggio?
O Teseo mio, no son quell'io
Che i feri detti sciolse,
Partì l'affanno mio,
Partì il dolore,
Partì la lingua, sì,
Ma non già il core.

Lamento d'Ariana

Deixai-me morrer!
E quem quereis vós que me conforte
Nesta tão dura sorte,
Em tão grande sofrer?
Ó Teseu, ó meu Teseu,
Sim, que meu te quero chamar,
Pois meu és,
Se bem que fujas, ah cruel, da minha vista.
Volta, meu Teseu!
Volta, Teseu, oh, Deus!
Volta atrás, para contemplar aquela
Que, por ti, abandonou
Pátria e reino.
E nesta areia, ainda,
Pasto de feras desapiedades e crueis,
Os ossos descarnados deixará.
Ó Teseu, ó meu Teseu,
Se soubesses, oh, meu Deus!
Se soubesses, ai de mim, como pena
A pobre Ariena,
Talvez, arrependido,
Virasses, ainda, a proa à beira-mar.
Mas, como a aragem serena,
Lá vais tu, feliz,
E eu aqui choro.
Prepara, em tua honra, Atena,
Alegres, soberbos festejos,
E eu aqui fico,
Pasto de feras em paragens desertas.
Um e outro dos teus velhos pais,
Alegre, abraçarás, e eu
Mais vos não verei, oh mãe, oh, meu pai.
Onde, onde está a fé
Que tanto me juravas?
Assim, para o alto solar
Dos teus avós me leves?
São estas as coroas,
Com que os cabelos me adornas?
Estes, os cetros são?
Estas, as jóias e o ouro?
Deixar-me, abandonada
A fera que me esfalece e me devore?
Ah, Teseu, ah, meu Teseu!
Deixarás tu morrer,
Em vão chorando, em vão clamando ajuda,
A misera Ariana, que a ti
Se confiou e te deu
Glória e vida?
Ai, que me não responde,
Ai, mais que áspide surdo aos meus lamentos!
Ó nimbos, ó turbilhões, ó ventos!
Submergi-o vós, por aquele mar dentro,
Correi, orcas e baleias
E, com os membros imundos,
Saciai os abismos profundos!
Ai, que me não responde,
Ai, mais que áspide, surdo aos meus lamentos!
Que digo? Ai, que deliro,
Misera, ai de mim, que peço eu?
Ó meu Teseu, não sou eu quem
Tão cruas palavras soltou.
Falou a minha ânsia,
Falou a aflição,
Falou a língua, sim
Mas não o coração.

L'Orfeo (Monteverdi)

libreto: Alessandro Striggio

Atto primo

Orfeo

Rosa del ciel, vita del mondo e degna
Prole di lui che l'universo affrena,
Sol, che 'l tutto circondi e 'l tutto miri,
Da gli stellanti giri,
Dimmi, vedesti mai
Di me più lieto e fortunato amante?
Fu ben felice il giorno,
Mio ben, che pria ti vidi,
E più felice l'ora,
Che per te sospirai,
Poiché al mio sospirar tu sospirasti;
Felicissimo il punto
Che la candida mano,
Pegno di pura fede, a me porgesti.
Se tanti cori avessi
Quanti occhi ha il ciel eterno e quante chiome
Han questi colli ameni il verde maggio,
Tutti colmi sarieno e traboccanti
Di quel piacer ch'oggi mi fa contento.

Euridice

Io non dirò qual sia
Nel tuo gioir, Orfeo, la gioia mia,
Che non ho meco il core,
Ma teco strassi in compagnia d'amore.
Chiedilo dunque a lui s'intender brami
Quanto lieta gioisca e quanto t'ami.

Coro di ninfe e pastori

Lasciate i monti,
Lasciate i fonti,
Ninfe vezzose e liete,
E in questi prati
Al balli usati,
Vago il bel piè rendete.
Qui miri il sole
Vostre carole
Più vaghe assai di quelle
Ond' a la luna,
La notte bruna,
Danzano in del le stelle.
Vieni, Imeneo, deh, vieni,
E la tua face ardente
Sia quasi un sol nascente
Ch'apporti a questi amanti i dì sereni
E lunge omai disgombre
De gli affanni e del duol gli orrori e l'ombre.

Atto secondo

Orfeo

Vi ricorda, o boschi ombrosi,
Dei miei lunghi aspri tormenti,
Quando i sassi ai miei lamenti
Rispondean fatti pietosi?
Dite, allor non vi sembrai
Più d'ogni altro sconsolato?
Or fortuna ha stil cangiato
Ed ha volto in festa i guai.
Vissi già mesto e dolente;
Or giosco e quegli affanni
Che sofferti ho per tanti anni
Fan più caro il ben presente.
Sol per te, bella Euridice,
Benedico il mio tormento;
Dopo il duol si è più contento,
Dopo il mal si è più felice.

Atto terzo

Speranza

Ecco l'altra palude, ecco il nocchiero
Che trae gli ignudi spirti e l'altra riva
Dove ha Pluton de l'ombre il vasto impero.
Oltre quel nero stagno, oltre quel fiume,
In queri campi di pianto e di dolore,
Destin crudele ogni tuo ben t'asconde.
Or d'uopo è d'un gran core e d 'un bel canto.
Io fin qui t'ho condotto, or più non lice
Teco venir, ché amara legge il vieta,
Legge iscritta col ferro in duro sasso
De l'ima reggia in su l'orribil soglia,
Che in queste note il fiero senso esprime:
Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.

Orfeu

Primeiro ato

Orfeu

Rosa do céu, vida do mundo, e digno
Filho de aquele que o Universo rege,
Sol, que tudo circundas e tudo vês,
Lá das esferas estrelantes,
Diz-me, alguma vez já viste,
Do que eu, mais alegre e afortunado amante?
Foi bem feliz o dia,
Meu bem, em que, pela primeira vez, te vi.
E mais feliz a hora
Em que, por ti, suspirei,
Pois que, ao meu suspirar, tu suspiraste.
Felicíssimo o momento
Em que a cândida mão,
Penhor de pura fé, me deste.
Se tantos corações tivesse,
Quantos olhos há no Céu eterno e quanto folhagem
Há nestes outeiros amenos pelo verde Maio
Todos estariam cumulados e extravazantes
Daquele prazer que hoje me traz contentamento.

Euridice

Não direi eu qual seja,
No teu folgar, Orfeu, o meu deleite,
Que não tenho comigo o coração,
Mas contigo está, na companhia do amor.
Pergunta-lhe pois, se quiseres saber,
Como estou feliz, quanto o meu querer.

Coro de ninfas e pastores

Deixai os montes,
Deixai as fontes,
Ninfas graciosas e ledas
E, nestes prados,
Aos bailes usados,
Ligeiro, o belo pé entregai.
Aqui veja Sol
As vossas danças de roda
Bem mais gráceis do que aquelas,
onde, à lua,
Na noite escura
Dançam no céu as estrelas.
Vem Himeneu, ai, vem,
E a tua face ardente
Seja quase um sol nascente
Que traga a estes amantes os dias serenos
E sempre deles afaste,
Da ânsia e da dor, horrores e sombra.

Segundo ato

Orfeu

Recordais, bosques frondosos,
Os meus longos, ásperos tormentos,
Quando os seixos, aos meus lamentos
Respondiam, piedosos?
Dizei, então não vos parecia
Mais do que qualquer outro, desconsolado?
Agora a fortuna tem o estilo mudado,
Converteu mágoas em alegria.
Já vivi triste e dolente;
Agora rejubilo e aqueles afanos
Que sofri por tantos anos
Fazem mais caro o bem presente.
Só por ti, bela Euridice,
Bendigo o meu tormento;
Após a dor está-se mais contente,
Após o'mal é-se mais feliz.

Terceiro ato

Esperança

Eis o outro paul, eis o piloto
Que conduz os espíritos nus à outra margem,
Onde tem Plutão das sombras o vasto império.
Para além do lago negro, para além daquele rio,
Naqueles campos de pranto e dor,
Destino cruel todo o teu bem te esconde.
Precisos são agora um grande coração e um bel canto;
Eu até aqui te trouxe, mais ora não devo
Contigo ir, pois dura lei o impede.
Lei com o ferro escrita em pedra dura
No terrível umbral do paço abjecto,
Que nestas linhas o duro sentido esprime:
Deixai toda a esperança ó vós que entrais.

Dunque, se stabilito hai pur nel core
Di porre il piè nella città dolente,
Da te men fuggo e torno
A l'usato soggiorno.

Orfeo
Dove, ah, dove te'n vai,
Unico del mio cor dolce conforto?
Poiché non lunge omai
Del mio lungo cammin si scopre il porto,
Perché ti parti e m'abbandoni, ahi, lasso,
Sul periglioso passo?
Qual bene or più m'avanza
Se fuggi tu, dolcissima Speranza?

Caronte
O tu ch'innanzi morte a queste rive
Temerario te'n vieni, arresta i passi;
Solcar quest'onde ad uom mortal non dassi,
Né può coi morti albergo aver chi vive.
Che vuoi forse, nemico al mio signore,
Cerbero trar de la tartaree porte?
O rapir brami sua cara consorte,
D'impudico desire acceso il core?
Pon freno al folle ardir, ch'entri al mio legno
Non accorrò più mai corporea salma,
Si de gli antichi oltraggi ancor ne l'alma
Serbo acerba memoria e giusto sdegno.

Atto quarto
Orfeo
Qual onor di te fia degno,
Mia cetra onnipotente,
S'hai nel tartareo regno
Piegar potuto ogni indurata mente?
Luogo avrai fra le più belle
Imagini celesti
Ond'al tuo suon le stelle
Danzeranno in giri or tardi or presti.
Io per te felice appieno,
Vedrò l'amato volto,
E nel candido seno
De la mia donna oggi sarò raccolto.
Ma mentre io canto, ohimè; chi m'assicura
Ch'ella mi segua? Ohimè, chi mi nasconde
De l'amate pupille il dolce lume?
Forse d'invidia punte
Le deità d'Averno,
Perch'io non sia quaggiù felice appieno
Mio tolgono il miraviì,
Luci beate e liete,
Che sol col guardo altrui bear potete?
Ma che temi, mio core?
Ciò che vieta Pluton, comanda Amore.
A nume più possente,
Che vince uomini e dei,
Ben ubbidir dovrei.
Ma che odo, ohimè lasso?
S'armen forse a' miei danni
Can tal furor le Furie innamorate
Per rapirmi il mio ben? Ed io 'l consento?
O dolcissimi lumi, io pur vi veggio,
Io pur: ma quale eclissi, ohimè, v'oscura?

Spirito II
Rott'hai la legge, e se' di grazia indegno.

Euridice
Ahi, vista troppo dolce e troppo amara;
Così per troppo amor dunque mi perdi?
Ed io, misera, perdo
Il poter più godere
E di luce e di vita, e perdo insieme
Te, d'ogni ben più caro, o mio consorte.

Assim, se no teu coração estás resolvido
A penetrar na cidade dolente,
De ti me afasto e volto
À habitual morada.

Orfeu
Onde, ah, onde vais,
Único do meu coração doce conforto?
Já que, agora perto,
Do meu longo caminhar o termo se divisa,
Porque partes e me abandonas, ai triste,
Em tão perigoso passo?
Que mais outro bem aqui avança
Se tu fugires, dulcíssima Esperança?

Caronte
Ó tu, que antes da morte a estas margens,
Temerário, chegaste, detém os teus passos;
Sulcar estas ondas não cabe a homem mortal,
Nem com os mortos pode algum vivente ter abrigo.
Talvez queiras, inimigo do meu amo,
Cérbero levar das tartáreas portas?
Ou raptar intentas a sua cara consorte,
O coração aceso de impúdico desejo?
Refreia a louca audácia, pois à minha embarcação
Jamais correu corpórea carga,
Antes de antigos ultrajes ainda na alma
Conservo acre memória e justa indignação.

Quarto ato
Orfeu
Que honra será digna de ti,
Minha lira onipotente,
Se no tartáreo reino
Pudeste dobrar cada endurecida mente?
Lugar terás entre as mais belas
Imagens celestes
Onde, ao teu toque, as estrelas
Dançarão de roda, ora devagar, ora prestes.
Eu, plenamente feliz graças a ti,
Verei o rosto amado,
E no cândido seio
Da minha dona serei hoje acolhido.
Mas enquanto canto, ai de mim, quem me assegura
Que ela me segue? Ai, quem me esconde
Dos olhos amados e doce brilho?
Talvez, movidos de inveja,
Os deuses do Averno,
Para que não seja em todo feliz,
Me impedem de olhar-vos,
Luzeiros ditosos e ledos,
Que com o olhar só a outrem consolais?
Mas que temes, coração?
O que proíbe Plutão comanda Amor.
A nume tão potente,
Que homens e deuses vence,
Bem posso obedecer.
Mas, que ouço, ai triste de mim?
Armam-se, talvez para meu dano,
Com tal furor as fúrias namoradas
Para me raptarem o meu bem? E eu consinto-o?
Ó dulcíssimos olhos, pois eu vos vejo,
Eu, pois: mas que eclipse, ai de mim, vos escurece?

Espírito II
A lei quebraste, e és de graça indigno.

Euridice
Ai, visão por demais doce e amarga,
Assim, por demasiado amor me perdes?
E eu, mesquinha, perco
O poder mais disfrutar
Da luz e da vida, e perco ainda
A ti, mais caro que todo o bem, ó meu consorte.

Spirito I
Torna o l'ombre di morte,
Infelice Euridice,
Né più sperar di riveder le stelle.
Ch'omai fia sordo a'prieghi tuoi l'inferno.

Orfeo
Dove te'n vai, mia vita? Ecco, io ti seguo.
Ma chi me 'l niega, ohimè? sogno o vaneggio?
Qual occulto poter di questi orrori,
Da questi amati orrori
Mal mio grado mi tragge e mi conduce
A l'odiosa luce?

Atto quinto
Apollo
Perché a lo sdegno ed al dolor in preda
Così ti doni, o figlio?
Non è, non è consiglio
Di generoso petto
Servir al proprio affetto;
Quinci biasmo e perigliо
Già sovrastar ti veggio,
Onde mosso dal ciel per darti alta.
Or tu m'ascolta e n'avrai lode e vita.

Orfeo
Padre cortese, al maggior uopo arrivi,
Ch'a disperato fine
Con estremo dolore
M'avean condotto già sdegno ed amore.
Eccomi dunque attento a tue ragioni,
Celeste Padre; or ciò che vuoi m'imponi.

Apollo
Troppo, troppo gioisti
Di tua lieta ventura;
Or troppo piangi
Tua sorte acerba e dura.
Ancor non sai
Come nulla quaggiù diletta e dura?
Dunque se goder brami immortal vita
Vientene meco al ciel, ch'a sé t'invita.

Orfeo
Si non vedrò più mai
De l'amata Euridice i dolci rai?

Apollo
Nel sole e nelle stelle
Vagheggerai le sue sembianze belle.

Orfeo
Ben di cotanto Padre
Sarei non degno figlio
Se non seguissi
Il tuo fedel consiglio.

Apollo e Orfeo
Salian cantando al cielo
Dove ha virtù verace
Degno premio di sé, diletto e pace.

Coro di ninfe e pastori
Vanne Orfeo, felice appieno,
A goder celeste onore
Là ove ben non mai vien meno,
Là ove mai non fu dolore,
Mentr'altari, incensi e voti
Noi t'offriam lieti e devoti.
Così va chi non s'arretra,
Al chiamar di nume eterno,
Così grazia in del impetra
Chi quaggiù provò l'inferno
E chi semina fra doglie
D'ogni grazia il frutto coglie.

Espírito I
Volta à sombra da morte,
Infeliz Euridice,
Não podes mais esperar rever as estrelas,
Pois surdo agora será aos teus rogos o Inferno.

Orfeu
Para onde vais, minha vida? Olha, eu sigo-te.
Mas quem mo impede, ai de mim? Sonho ou deliro?
Que oculto poder, destes horrores,
Destes amados horrores,
Que mau grado meu, me leva e me conduz
À odiosa luz?

Quinto ato
Apolo
Porque, de raiva e dor cativo,
Assim te entregas, ó filho?
Não é, não é atitude
De espírito generoso
Ser escravo dos seus afetos.
Por aqui, ignominia e perigo
Já te vi superar,
Por isso baixei do Céu para te dar auxílio.
Ouve-me agora e daí colherás louvor e vida.

Orfeu
Afável pai, chegaste na maior necessidade,
que a fim desesperado,
Com dor extrema
Me tinham já conduzido raiva e amor.
Aqui me tens, atento aos teus pareceres,
Celeste Pai; agora impõe-me o que quiseres.

Apolo
Demais, demais gozaste
A tua alegre ventura;
Agora demais choraste
A tua sorte amarga e dura.
Ainda não sabes
Que nada de belo neste mundo perdura?
Assim, se desejares fruir vida imortal,
Vem comigo para o céu, que te convido.

Orfeu
E não verei eu mais
Os doces olhos da amada Euridice?

Apolo
No sol e nas estrelas
Divisarás a sua imagem bela.

Orfeu
De semelhante Pai
Não seria digno filho,
Se não seguisse
O teu fiel conselho.

Apolo e Orfeu
Subamos, cantando ao céu
Onde a virtude veraz
Tem o prémio apto, deleite e paz.

Coro de ninfas e pastores
Vai Orfeu, plenamente feliz,
Lograr honra celeste
Lá, onde o bem nunca decresce,
Lá, onde nunca houve dor,
Enquanto altares, incenso e votos
Nós te oferecemos, ledos e devotos.
Assim vai quem não se furta
Ao apelo do nume eterno.
Assim, graças no céu alcança
Quem neste mundo provou o inferno.
E quem semeia na aflição,
De todas as graças colhe compensação.

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo n.º 60

Textos da gravação n.º 42

Dido and Aeneas (Purcell)

libreto: Nahum Tate (segundo Virgílio)

Act one
The Palace

Belinda
Shake the cloud from off your brow,
Fate your wishes does allow;
Empire growing,
Pleasures flowing,
Fortune smiles and so should you.
Shake the cloud from off your brow.

Chorus
Banish sorrow, banish care,
Grief should ne'er approach the fair.

Dido
Ah! Ah! Ah! Belinda, I am press'd
With torment not to be confess'd.
Peace and I are strangers grown,
I languish till my grief is known,
Yet would not have it guess'd.
Peace and I are strangers grown.

Belinda
Grief increases by concealing.

Dido
Mine admits of no revealing.

Belinda
Then let me speak; the Trojan guest
Into your tender thoughts has press'd.
The greatest blessing Fate can give,
Our Carthage to secure, and Troy revive.

Chorus
When monarchs unite, how happy their state;
They triumph at once o'er their foes and their fate.

Dido
Whence could so much virtue spring?
What storms, what battles did he sing?
Anchises' valour mix'd with Venus' charms,
How soft in peace, and yet how fierce in arms!

Belinda
A tale so strong and full of woe
Might melt the rocks as well as you.
What stubborn heart unmov'd could see
Such distress, such piety?

Dido
Mine with storms of care oppress'd
Is taught to pity the distress'd;
Mean wretches' grief can touch,
So soft, so sensible my breast,
But, ah! I fear I pity his too much.

Belinda and second woman
Fear no danger to ensue,
The hero loves as well as you.
Ever gentle, ever smiling,
And the cares of life beguiling,
Fear no danger to ensue,
The hero loves as well as you.
Cupids strew your paths with flowers
Gather'd from Elysian bowers.
Fear no danger to ensue,
The hero loves as well as you.

Chorus
Fear no danger to ensue,
The hero loves as well as you.
Ever gentle, ever smiling,
And the cares of life beguiling,
Fear no danger to ensue,
The hero loves as well as you.
Cupids strew your paths with flowers
Gather'd from Elysian bowers.

(Aeneas enters with his train)

Belinda
See, see, your royal guest appears;
How goldlike is the form he bears!

Aeneas
When, when, royal fair, shall I be bless'd,
With cares of love and state distress'd?

Dido
Fate forbids what you pursue.

Aeneas
Aeneas has no fate but you!
Let Dido smile, and I'll defy
The feeble stroke of Destiny.

Chorus
Cupid only throws the dart
That's dreadful to a warrior's heart,
And she that wounds can only cure the smart.

Aeneas
If not for mine, for empire's sake,
some pity on your lover take;
An I make not in a hopeless fire
A hero fall, and Troy once more expire.

Belinda
Pursue thy conquest, Love, her eyes
Confess the flame her tongue denies.

Chorus
To the hills and the vales, to the rocks and the mountains,
To the musical groves and the cool shady fountains,
Let the triumphs of love and of beauty be shown.
Go revel, ye Cupids, go revel, the day is your own.

Dido e Enéias

Ato I
O Palácio

Belinda
A nuvem desviai da vossa fronte,
O Destino permite os vossos anelos;
O império cresce,
Cursam os prazeres,
Sorri a Fortuna e deveis imitá-la.
A nuvem desviai da vossa fronte.

Coro
Afastai as tristezas, afastai os cuidados,
Da beleza não deve a dor abeirar-se.

Dido
Ah! Ah! Ah! Belinda, sinto-me esmagada
Por angústia que não pode ser confessada.
A paz e eu ficámos uma à outra estranhas,
Até que a minha tristeza seja conhecida, eu desfaleço,
Mas não queria que fosse adivinhada.
A paz e eu ficámos uma à outra estranhas.

Belinda
A tristeza oculta torna-se maior.

Dido
Não posso divulgar a minha dor.

Belinda
Deixai-me então falar; o hóspede troiano
Nos vossos ternos pensamentos se entranhou.
A maior benção que pode o Fado conceder,
É a nossa Cartago consolidar e Tróia reviver.

Coro
Quando se unem os reis, quão feliz o seu estado;
Triunfam ao mesmo tempo sobre os inimigos e o Fado.

Dido
Donde poderia surgir tanta virtude?
Que tempestades, que batalhas cantou ele?
O valor de Anquises aos enleios de Vénus unido,
Na paz tão brando, tão feroz na guerra!

Belinda
História tão potente e cheia de agruras
Poderiam enternecer, tanto como a vós, as pedras.
Que obstinado coração poderia ser indiferente
A tanta desdita, tanta piedade?

Dido
O meu, vexado por assomos de desassossego,
Levado foi a apiedar-se do desventurado;
Dos miseráveis as tristezas podem comover
O meu terno e sensível peito;
Mas, ah, receio ter dele demasiada pena.

Belinda e Segunda Aia
Não temais que algum perigo sobrevenha,
O Herói ama tanto como vós.
Sempre gentil, sempre sorridente,
E os cuidados desta vida suavizando.
Não temais que algum perigo sobrevenha,
O Herói ama tanto como vós.
Cupidos espalham flores na vossa via,
Nos jardins do Elísio colhidas.
Não temais que algum perigo sobrevenha,
O Herói ama tanto como vós.

Coro
Não temais que algum perigo sobrevenha,
O Herói ama tanto como vós.
Sempre gentil, sempre sorridente,
E os cuidados desta vida suavizando.
Não temais que algum perigo sobrevenha,
O Herói ama tanto como vós.
Cupidos espalham flores na nossa via,
Nos jardins do Elísio colhidas.

(Ei-lo entra com o seu séquito)

Belinda
Olhai, olhai, o vosso real hóspede se aproxima.
Como a sua figura à de um deus se assemelha!

Enéias
Quando, quando Rainha bela, serei favorecido
E com cuidados de amor e de Estado afligido?

Dido
O Destino proíbe o que almejais.

Enéias
Não tem Enéias, além de vós, outro destino!
Sorrindo, Dido, desafiarei
Os frouxos golpes da Fortuna.

Coro
Só Cupido o dardo lança,
Tão terrível para o coração do guerreiro,
E só aquela que fere pode a ferida curar.

Enéias
Se não por mim, por amor ao Império
Tende algum dó do vosso amante;
Antes que eu faça, em fogo desesperado,
Cair um herói e deixar Tróia morrer segunda vez.

Belinda
Prossegue, Amor, a tua conquista, os olhos dela
Confessam a chama que a sua boca nega.

Coro
Às colinas e vales, aos rochedos e montes,
Aos bosques canoros e frescas, sombreadas fontes,
Do amor e da beleza os triunfos mostrai.
Ide folgar, Cupidos, ide folgar, o dia é vosso.

Act two
Scene I
The Cave

Sorceress
Wayward sisters, you that fright
The lonely traveller by night,
Who like dismal ravens crying
Beat the windows of the dying,
Appear!
Appear at my call and share in the fame
Of a mischief shall make all Carthage flame.
Appear! Appear! Appear!

First witch
Say, Beldame, say what's thy will?

Chorus
Harm's our delight and mischief all our skill.

Sorceress
The Queen of Carthage, whom we hate
As we do all in prosp'rous state,
Ere sunset shall most wretched prove
Depriv'd of fame, of life and love.

Chorus
Ho ho ho ho ho!

First witch
Ruin'd ere the set of sun?
Tell us, tell us, how shall this be done?

Second witch
Tell us, tell us, how shall this be done?

Sorceress
The Trojan Prince you know is bound
By Fate to seek Italian ground;
The Queen and he are now in chase.

First witch
Hark! Hark! the cry comes on apace!

Sorceress
But when they've done, my trusty elf,
In form of Mercury himself,
As sent from Jove, shall chide his stay,
And charge him sail tonight with all his fleet away!

Chorus
Ho ho ho ho ho!

First and second witches
But ere we this perform,
We'll conjure for a storm,
To mar their hunting sport
And drive 'em back to court.

Chorus *(in the manner of an echo)*
In our deep vaulted cell, the charm we'll prepare,
Too dreadful a practice for this open air.

(Thunder and lightning, horrid music. The Furies sink down in the cave, the rest fly up)

Scene II
The Grove

(Enter Aeneas, Dido, Belinda, and their train)

Belinda
Thanks to these lonesome vales,
These desert hills and dales,
So fair the game, so rich the sport,
Diana's self might to these woods resort.

Chorus
Thanks to these lonesome vales,
These desert hills and dales,
So fair the game, so rich the sport,
Diana's self might to these woods resort.

Second woman
Oft she visits this lone mountain,
Oft she bathes in this fountain,
Here, here Actaeon met his fate,
Pursued by his own hounds;
And after mortal wounds
Discover'd too late;
Here Actaeon met his fate.

Aeneas
Behold upon my bending spear
A monster's head stands bleeding,
With tushes far exceeding
Those did Venus' huntsman tear!

Dido
The skies are clouded: hark, hard! how thunder
Rends the mountain oaks asunder!

Belinda
Haste, haste to town, this open field
No shelter from the storm can yield!

Chorus
Haste, haste to town, this open field
No shelter from the storm can yield!

(The Spirit of the Sorceress descends to Aeneas in the likeness of Mercury)

Spirit
Stay, Prince, and hear great Jove's command:
He summons thee this night away.

Aeneas
Tonight?

Spirit
Tonight thou must forsake this land;
The angry god will brook no longer stay.

Ato II
Cena I
A Gruta

Feiticeira
Caprichosas irmãs, vós que amedrontais
O viajante solitário pela calada da noite,
Que, como lúgubres corvos crucitantes,
Bateis nas janelas dos moribundos,
Aparecei!
À minha voz aparecei, e partilhai na trama
De um malefício que de Cartago fará uma só chama.
Aparecei! Aparecei! Aparecei!

Primeira Bruxa
Vamos, Cascarra, dizei, que quereis?

Coro
O mal é a nossa alegria e na maldade está a nossa arte.

Feiticeira
A Rainha de Cartago, que odiamos
Tal como a todos que afortunados vivem,
Antes do pôr-do-sol será a mais coitada,
De fama, de vida e de amor despojada.

Coro
Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!

Primeira Bruxa
Arruinada ao entardecer?
Dizei-nos, dizei-nos, como se vai fazer?

Segunda Bruxa
Dizei-nos, dizei-nos, como se vai fazer?

Feiticeira
O príncipe troiano encontra-se coagido
Pelo Destino, a demandar a terra italiana.
A Rainha e ele andam em caçada.

Primeira Bruxa
Ouvi! Ouvi! Os gritos aproximam-se rápidos!

Feiticeira
Mas quando tiver acabado, o meu fiel duende,
Disfarçado do próprio Mercúrio,
Como enviado de Júpiter exprobará a sua estada
E mandá-lo-á fazer-se esta noite ao mar com a sua frota.

Coro
Oh! Oh! Oh! Oh !Oh!

Primeira e Segunda Bruxas
Mas antes que façamos isto,
Vamos uma borrasca conjurar,
Para a diversão da caça lhes arruinar
E trazê-los de volta para o palácio.

Coro *(à maneira de eco)*
Na nossa caverna funda, abobadada, vamos o feitiço preparar,
Prática por demais horrífica para o ar livre.

(Trovões e relâmpagos, música terrível. As Fúrias descem à gruta, as outras levantam vôo)

Cena II
O Pequeno Bosque

(Entram Enéias, Dido, Belinda e comitiva)

Belinda
Graças a esses solitários vales,
A estas ermas colinas e valeiros,
Tão bela a caça, tão rico o recreio,
A própria Diana poderia habitar estes bosques.

Coro
Graças a estes solitários vales,
A estas ermas colinas e valeiros,
Tão bela a caça, tão rico o recreio,
A própria Diana poderia habitar estes bosques.

Segunda Aia
Bastas vezes visita ela este remoto monte,
Bastas vezes banha-se nesta fonte.
Aqui, Aqui Actéon encontrou o seu fim,
Pela própria matilha perseguido;
E, depois de mortalmente ferido,
Demasiado tarde o reconheceram.
Aqui Actéon encontrou o seu fim.

Enéias
Vede, na ponta da minha lança flectida
A cabeça sangrenta pende de um monstro,
Cujas defesas em muito excedem
As que o caçador de Vénus dilaceraram!

Dido
Os céus estão enevoados: ouvi, ouvi como o trovão
Abala os carvalhos da montanha!

Belinda
Rápido, rápido, para a cidade, este campo aberto
Da tormenta não nos pode abrigar!

Coro
Rápido, rápido, para a cidade, este campo aberto
Da tormenta não nos pode abrigar!

(O Espírito da Feiticeira desce até Enéias sob a aparência de Mercúrio)

Espírito
Detém-te, Príncipe, e ouve do grande Júpiter a vontade:
Ele ordena que partas esta noite.

Enéias
Esta noite?

Espírito
Esta noite deves esta terra abandonar;
O deus irado não permite mais delongas.

Jove commands thee, waste no more
In love's delights these precious hours
Allow'd; by th'almighty powers
to gain th'Hesperian shore
And ruin'd Troy restore.

Aeneas
Jove's command shall be obey'd;
Tonight our anchors shall be weigh'd.
But, ah! what language can I try
My injur'd Queen to pacify?
No sooner she resigns her heart
But from her arms I'm forc'd to part.
How can so hard a fate be took?
One night enjoy'd, the next forsook. Yours be the
blame, ye gods! for I
Obey your will; but with more ease could die.

Act three
The Ships

First sailor
Come away, fellow sailors,
your anchors be weighing,
Time and tide will admit no delaying;
Take a boozy short leave of your nymphs on the shore,
And silence their mourning
With vows of returning,
But never intending to visit them more,
No, never intending to visit them more.

Chorus
Come away, fellow sailors, come away,
Your anchors be weighing;
Time and tide will admit no delaying;
Take a boozy short leave of your nymphs on the shore,
And silence their mourning
With vows of returning,
But never intending to visit them more,
No, never intending to visit them more!

(Enter Sorceress and Witches)

Sorceress
See, see the flags and streamers curling,
Anchors weighing, sails unfurling!

First witch
Phoebe's pale deluding beams
Gilding o'er deceitful streams.

Second witch
Our plot has took,
The Queen's forsook!

First witch
Elissa's ruin'd!

First and second witches
Ho ho ho ho ho!
Elissa's ruin'd!
Ho ho ho ho ho!
Our plot has took,
The Queen's forsook!

Sorceress
Our next motion
Must be to storm her lover on the ocean.
From the ruin of others our pleasures we borrow;
Elissa bleeds tonight,
and Carthage flames tomorrow!

Chorus
Destruction's our delight,
Delight our greatest sorrow;
Elissa dies tonight,
And Carthage flames tomorrow! Ho ho!

(Jack o' Lantern leads the Sailors out of their way among the witches. Enter Dido, Belinda and women)

Dido
Your counsel all is urg'd in vain,
To earth and heaven I will complain;

Júpiter te ordena, não mais despercices,
Em delícias de amor, o tempo precioso
Que te foi dado pelos poderes soberanos
Para as costas de Hespérion alcançar
E Tróia arruinada restaurar.

Enéias
Aos decretos de Júpiter irei obedecer;
Esta noite serão nossos ferros levantados.
Mas, ah, que palavras irei encontrar
Para a minha injuriada Rainha acalmar?
Apenas entregou o coração,
Logo de seus braços sou forçado a partir.
Como poderá aceitar tão cruel sorte?
Uma noite amada, na outra abandonada. Vossa é a culpa,
Ó deuses, pois eu
A vossa vontade cumpro, mas mais depressa escolheria a morte.

Ato III
Os Navios

Primeiro Marinheiro
Vinde embora, irmãos marinheiros,
As vossas âncoras içai,
O tempo e a maré não admitem delongas;
Um curto, ébrio adeus às vossas ninfas em terra,
Silenciando os seus lamentos
Com promessas de regresso,
Mas convosco pensando nunca mais voltar,
Não, convosco pensando nunca mais voltar.

Coro
Vinde embora, irmãos marinheiros,
As vossas âncoras içai,
O tempo e a maré não admitem delongas;
Um curto, ébrio adeus às vossas ninfas em terra,
Silenciando os seus lamentos
Com promessas de regresso,
Mas convosco pensando nunca mais voltar,
Não, convosco pensando nunca mais voltar!

(Entram a Feiticeira e as Bruxas)

Feiticeira
Olhai, olhai, bandeiras e galhardetes a ondearem,
Âncoras içadas, velas a desfraldarem!

Primeira Bruxa
De Febo os pálidos e falazes raios
A domarem correntes enganadoras.

Segunda Bruxa
A nossa trama resultou,
A Rainha foi abandonada!

Primeira Bruxa
Elissa está perdida!

Primeira e Segunda Bruxas
Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!
Elissa está perdida!
Oh! Oh! Oh! Oh! Oh!
A nossa trama resultou,
A Rainha foi abandonada!

Feiticeira
A nossa próxima tarefa
Será naufragar o seu amante no oceano.
Das ruínas dos outros tiramos o nosso prazer;
Elissa esta noite sofrerá
E amanhã Cartago arderá!

Coro
A destruição é nossa alegria,
A alegria, a nossa maior tristeza;
Elissa esta noite morrerá
E Cartago amanhã arderá! Oh! Oh!

(Um fogo fátuo conduz os marinheiros fora do seu caminho por entre as bruxas. Entram Dido, Belinda e ias)

Dido
Todos os vossos conselhos são baldados,
Queixar-me-ei à Terra e aos Céus.

To earth and heaven why do I call?
Earth and heaven conspire my fall.
To Fate I sue, of other means bereft,
The only refuge for the wretched left.

(Aeneas enters)

Belinda
See, madam, see where the Prince appears!
Such sorrow in his look he bears
As would convince you still he's true.

Aeneas
What shall I say?
How, how, royal fair, shall I impart
The gods' decree and tell you we must part?

Dido
Thus on the fatal banks of Nile
Weeps the deceitful crocodile;
Thus hypocrites that murder act
Make heav'n and gods the authors of the fact!

Aeneas
By all that's good...

Dido
By all that's good, no more!
All that's good you have forsworn.
To your promis'd empire fly,
And let forsaken Dido, die.

Aeneas
In spite of Jove's commands I'll stay.
Offend the gods and Love obey.

Dido
No, faithless man, thy course pursue;
I'm now resolv'd as well as you.
No repentance shall reclaim
The injur'd Dido's slighted flame;
For 'tis enough, whate'er you now decree,
That you had once a thought of leaving me.

Aeneas
Let Jove say what he please, I'll stay!

Dido
Away, away!

Aeneas
No, no, I'll stay.

Dido
Away, away! No, no, away, away!
To Death I'll fly if longer you delay.

Aeneas
I'll stay, I'll stay, and Love obey!

Dido
Away, away!
(Exit Aeneas)
But Death, alas! I cannot shun;
Death must come when he he is gone.

Chorus
Great minds against themselves conspire
And shun the cure they most desire.

Dido
Thy hand, Belinda; darkness shades me.
On thy bosom let me rest;
More I would but Death invades me;
Death is now a welcome guest.
When I am laid in earth, may my wrongs create
No trouble in thy breast;
Remember me, but, ah! forget my fate.

(She dies. Cupids appear in the clouds o'er her tomb)

Chorus
With drooping wings, ye Cupids, come
And scatter roses on her tomb.
Soft, soft and gentle as her heart
Keep here your watch and never part.

À Terra e Céus para quê apelar?
Terra e Céus a minha perda forem conspirar.
Ao Fado eu rogo, já que sem outro arrimo,
Ele é dos miseráveis único refúgio.

(Entra Enéias)

Belinda
Vede, Senhora, vede donde chega o Príncipe!
Tanta dor no semblante ele revela
Que vos deve convencer da sua fé.

Enéias
O perdido Enéias que irá fazer?
Como, como, Rainha bela, vos dizer
Dos deuses o decreto e que a separação chegou?

Dido
Assim nas orlas fatais do Nilo
Chora o manhoso crocodilo;
Assim os hipócritas podem assassinar
E Céus e deuses do crime responsabilizar!

Enéias
Por todo o bem...

Dido
Por todo o bem, não mais!
Todo o bem vós renegastes.
Ide para o vosso prometido império,
Deixai morrer Dido abandonada.

Enéias
Apesar da ordem de Júpiter, ficarei.
Ofenderei os deuses e ao Amor cederei.

Dido
Não, homem perjuro, segui a vossa via;
Estou, como vós, igualmente resoluta.
Nenhum remorso fará reacender
Da injuriada Dido a desprezada chama;
Pois foi bastante, seja qual for a vossa decisão,
Terdes uma vez pensado em me deixar.

Enéias
Diga Júpiter o que quiser, eu fico!

Dido
Ide, ide embora!

Enéias
Não, não, eu fico!

Dido
Embora! Embora! Não, não, ide embora!
Correrei para a Morte, se mais vos demorardes.

Enéias
Fico, fico e ao Amor cederei!

Dido
Ide, ide embora!
(Enéias sai)
Mas a Morte, ai de mim, não posso evitar!
A Morte chegará quando ele se for.

Coro
Os grandes espíritos contra eles mesmos conspiram
E esquivam-se à cura que mais desejam.

Dido
A vossa mão, Belinda; a escuridão me envolve,
No vosso peito deixai-me repousar;
Mais eu diria; mas a Morte me invade;
A Morte é agora benvinda hóspede.
Quando sepultada estiver, não criem os meus agravos
No vosso peito qualquer turbação;
Lembrai-vos de mim, mas, ah, a minha sorte esquecei.

(Morre. Aparecem Cupidos nas nuvens sobre o seu túmulo)

Coro
Vinde, Cupidos, com abatidas asas,
E espalhai rosas na sua sepultura.
Suaves, suaves e meigos como o seu coração,
Velai aqui, não mais vos afasteis.

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo n.º 60.

Para MANAUS e BOA VISTA - Via aérea Cz $

Textos da gravação n.º 43

Die Zauberflöte, seleção

(Mozart) libreto: Emanuel Schikaneder

Arie
Papageno
Der Vogelfänger bin ich ja,
Stets lustig, heissa, hopsassa!
Ich Vogelfänger bin bekannt
Bei alt und jung im ganzen Land.
Weiss mit dem Locken umzugehn
Und mich aufs Pfeifen zu verstehn.
Drum kann ich froh und lustig sein,
Denn alle Vögel sind ja mein.
Der Vogelfänger bin ich ja,
Stets lustig, heissa, hopsassa!
Ich Vogelfänger bin bekannt
Bei alt und jung im ganzen Land.
Ein Netz für Mädchen möchte ich,
Ich fing sie dutzendweis für mich!
Dann sperrte ich sie bei mir ein,
Und alle Mädchen wären mein.
Wenn alle Mädchen wären mein,
So tauschte ich brav Zucker ein:
Die, welche mir am liebsten wär,
Der gäb ich gleich den Zucker her.
Und küsste sie mich zärtlich dann,
Wär sie mein Weib und ich ihr Mann.
Sie schlief an meiner Seite ein,
Ich wiegte wie ein Kind sie ein.

Arie
Tamino
Dies Bildnis ist bezaubernd schön,
Wie noch kein Auge je gesehn!
Ich fühl es, wie dies Götterbild
Mein Herz mit neuer Regung füllt.
Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen,
Doch fühl ich's hier wie Feuer brennen.
Soll die Empfindung Liebe sein?
Ja, ja! Die Liebe ist 's allein!
O wenn ich sie nur finden könnte!
O wenn sie doch schon vor mir stände!
Ich würde — würde — warm und rein —
Was würde ich? —
Ich würde sie voll Entzücken
An diesen heissen Busen drücken.
Und ewig wäre sie dann mein.

Rezitativ und Arie
Königin der Nacht
O zitt're nicht, mein lieber Sohn!
Du bist unschuldig, weise, fromm.
Ein Jüngling, so wie du, wermag am besten,
Dies tiefbetrübte Mutterherz zu trösten.
Zum Leiden bin ich auserkoren,
Denn meine Tochter fehlet mir;
Durch sie ging all mein Glück verloren:
Ein Bösewicht entfloh mit ihr.
Noch seh ich ihr Zittern,
Mit bangem Erschüttern
Ihr ängstliches Beben,
Ihr schüchternes Streben.
Ich musste sie mir rauben sehen:
«Ach helft!» war alles, was sie sprach;
Allein, vergebens war ihr Flehen,
Denn meine Hilfe war zu schwach.
Du wirst sie zu befreien gehen,
Du wirst der Tochter Retter sein.
Und werd ich dich als Sieger sehen,
So sei sie dann auf ewig dein.

Duett
Pamina
Bei Männern, welche Liebe fühlen,
Fehlt auch ein gutes Herze nicht.

Papageno
Die süssen Triebe mitzufühlen,
Ist dann der Weiber erste Pflicht.

Pamina, Papageno
Wir wollen uns der Liebe freun,
Wir leben durch die Lieb' allein.

Pamina
Die Lieb' versüsset jede Plage,
Ihr opfert jede Kreatur.

Papageno
Sie würzet unsre Lebenstage,
Sie wirkt im Kreise der Natur.

Pamina, Papageno
Ihr hoher Zweck zeigt deutlich an.
Nichts Edlers sei, als Weib und Mann,
Mann und Weib, und Weib und Mann,
Reichen an die Gottheit an.

Arie
Tamino
Wie stark ist nicht dein Zauberton,
Weil, holde Flöte, durch dein Spielen
Selbst wilde Tiere Freude fühlen.
Doch nur Pamina bleibt davon!
Pamina! Höre, höre mich!
Umsonst!
Wo? Ach, wo find ich dich?

A Flauta Mágica, seleção

Ária
Papageno
Sou o passarinheiro, aí sou,
Sempre alegre, oié, olarilalió!
Eu, o passarinheiro, sou conhecido
Por velhos e novos desta terra.
Com o isco os pássaros sei engodar,
E fazê-los compreender-me com o assobiar.
Por isso, posso ser alegre e contente,
Pois todos os pássaros são meus.
Sou o passarinheiro, aí sou,
Sempre alegre, oié olarilalió!
Eu, o passarinheiro, sou conhecido
Por velhos e novos desta terra.
Uma rede para moças bem queria, sim,
Apanhava-as, às dúzias, só para mim!
Então fechava-as à minha beira,
E todas as moças seriam minhas.
Se todas as moças me pertencessem,
Por um torrão de açúcar as trocaria;
Aquela de quem eu mais viesse a gostar
Logo o açúcar lhe havia de dar.
Ela então, meiguinha, me iria beijar,
Era minha mulher e eu o seu marido.
Bem juntinha a mim dormiria,
Como uma criança a embalaria.

Ária
Tamino
Este retrato é belo de encantar,
Como até agora nunca alguém viu!
Eu sinto-o, como esta imagem divina
Me enche o peito de novs emoção.
Na verdade, não sei como isto designar,
Mas sinto-o aqui, como fogo a queimar.
Poderá ser amor, esta sensação?
Sim, sim, é só amor.
Oh, pudesse eu ao menos encontrá-la!
Oh, pudesse eu tê-la junto a mim!
Eu iria — iria — cálida e pura —
Que iria eu fazer?...
Iria então, cheio de enlevo,
Estreitá-la contra este peito ardente
E seria para sempre minha.

Recitativo e Ária
Rainha da Noite
Oh, não tremas, querido filho!
Tu és inocente, sábio, piedoso.
Um jovem como tu é o mais capaz
De consolar este desesperado coração maternal.
Estou condenada ao sofrimento,
Pois a minha filha me tiraram;
Com ela se foi toda a minha felicidade.
Um malvado ma raptou.
Ainda a vejo estremecer
De angustiados tremores
O seu terror, a sua comoção,
Os seus malogrados esforços.
Tive que a ver roubar:
«Ai, acudam!» foi tudo quanto disse;
Sozinha eu, o seu pranto foi em vão,
Pois era fraca de mais para a ajudar.
Tu é que a vais libertar,
Tu vais ser da filha o salvador.
E se te vir como vencedor,
Ela será tua para sempre.

Dueto
Pamina
A todos os homens que sentem amor
Não falta um bom coração.

Papageno
Partilhar estes doces sentimentos
É das mulheres o dever principal.

Pamina, Papageno
Queremo-nos alegrar no amor,
Só pelo amor vivemos.

Pamina
O amor adoça toda a mágoa,
Que o adore toda a criatura.

Papageno
Anima os dias da nossa vida,
Atua no ciclo da Natureza.

Pamina, Papageno
O seu alto fim mostra claramente:
Nada é mais nobre do que a Mulher e o Homem.
Homem e Mulher, Mulher e Homem,
Aspiram a Divindade alcançar.

Ária
Tamino
Como é potente o teu mágico som,
Pois, doce flauta, com o teu tocar
Até os animais selvagens se sentem alegrar.
Mas só Pamina me falta!
Pamina! Ouve-me, ouve-me!
Em vão!
Onde? Ah, onde te encontro?

Papageno
(antwortet von innen mit seinem Flötchen)

Tamino
Ho, das ist Papagenos Ton!
(Er spielt.)

Papageno
(antwortet)

Tamino
Vielleicht seh er Pamina schon,
Vielleicht eilt sie mit ihm zu mir!
Vielleicht führt mich der Ton zu ihr.

Duett
Pamina, Papageno
Schnelle Füsse, rascher Mut
Schützt vor Feindes List und Wut.
Fänden wir Tamino doch,
Sonst erwischen sie uns noch!

Pamina
Holder Jüngling!

Papageno
Stille, stille, ich kann's besser!
(Er pfeift)

Tamino
(antwortet von innen auf seiner Flöte)

Pamina, Papageno
Welche Freude ist wohl grösser?
Freund Tamino hört uns schon.
Hierher kam der Flötenton.
Welch ein Glück, wenn ich ihn finde!
Nur geschwinde! Nur geschwinde!

Die Vorigen, Monostatos. Sklaven.

Monostatos
Nur geschwinde! Nur geschwinde!
Ha, hab ich euch noch erwischt?
Nur herbei mit Stahl und Eisen;
Wart, ich will euch Mores weisen.
Den Monostatos berücken!
Nur herbei mit Band und Stricken!
He, ihr Sklaven, kommt herbei!

Pamina, Papageno
Ach, nun ist's mit uns vorbei!

Monostatos
He, ihr Sklaven, kommt herbei!

Papageno
Wer viel wagt, gewinnt oft viel!
Komm, du schönes Glockenspiel,
Lass die Glöckchen klingen, klingen,
Dass die Ohren ihnen singen.

(Papageno spielt auf seinem Glockenspiel. Sogleich tanzen und singen. Monostatos und die Sklaven.)

Monostatos, Sklaven
Das klinget so herrlich,
Das klinget so schön!
Larala la la larala!
Nie hab ich so etwas gehört und gesehn!
Larala la la larala!

Pamina, Papageno
Könnte jeder brave Mann
Solche Glöckchen finden,
Seine Feinde würden dann
Ohne Mühe schwinden,
Und er lebte ohne sie
In der besten Harmonie!
Nur der Freundschaft Harmonie
Mildert die Beschwerden;
Ohne diese Sympathie
Ist kein Glück auf Erden!

Chor
Wenn Tugend und Gerechtigkeit
Der Grossen Pfad mit Ruhm bestreut,
Dann ist die Erd' ein Himmelreich,
Und Sterbliche den Göttern gleich.

Arie
Königin der Nacht
Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen,
Tod und Verzweiflung flammet um mich her!
Fühlt nicht durch dich Sarastro Todesschmerzen,
So bist du meine Tochter nimmermehr.
Verstossen sei auf ewig, verlassen sei auf ewig,
Zertrümmert sei'n auf ewig alle Bande der Natur,
Wenn nicht durch dich Sarastro wird erblassen!
Hört! Rachegötter! Hört der Mutter Schwur!

Arie
Sarastro
In diesen heil'gen Hallen
Kennt man die Rache nicht,
Und ist ein Mensch gefallen,
Führt Liebe ihn zur Pflicht.
Dann wandelt er an Freundes Hand
Vergnügt und froh ins bess're Land.

Arie
Pamina
Ach, ich fühl's, es ist verschwunden,
Ewig hin der Liebe Glück!
Nimmer kommt ihr, Wonnestunden,
Meinen Herzen mehr zurück!
Sieh, Tamino, diese Tränen

Papageno
(Responde fora de cena com a sua flauta de Pã)

Tamino
Ah, este é o som de Papageno!
(Toca a flauta)

Papageno
(Responde)

Tamino
Talvez ele já visse a Pamina,
Talvez, com ele, ela se apresse para junto de mim.
Talvez o som me leve até ela.

Dueto
Pamina, Papageno
Pés ligeiros, ânimo audaz,
Protegem-nos das artes e fúria do inimiga.
Encontremos depressa Tamino,
Senão ainda nos apanham!

Pamina
Belo jovem!

Papageno
Silêncio! Silêncio! Eu faço melhor que isso!
(Toca a sua flauta de Pã)

Tamino
(Responde fora de cena com a sua flauta)

Pamina, Papageno
Que alegria maior poderá haver?
Tamino, o nosso amigo, já nos ouve,
Até aqui já chegou o som da flauta.
Que alegria ao encontrá-lo!
Mas vamos depressa! Mas vamos depressa!

Os mesmos, Monostatos, escravos

Monostatos
«Mas vamos depressa! Mas vamos depressa!»
Ah, com que então apanhei-vos?!
Tragam-me já correntes e ferros,
Esperem, que eu vos dou a boa educação!
Enganarem o Monostatos!
Tragam-me já cordas e baraços,
Eh, escravos, venham cá!

Pamina, Papageno
Ai, desta vez estamos perdidos!

Monostatos
Eh, escravos, venham cá!

Papageno
Quem muito arrisca, às vezes muito ganha!
Vinde, belo carrilhãozinho,
Deixai as campainhas tilintar, tilintar,
Para que as orelhas lhes fiquem a zoar.

(Papageno toca as campainhas e logo Monostatos e os escravos começam a cantar e a dançar)

Monostatos, escravos
Que som maravilhoso,
Como sois tão bem!
Larà là là, larà là là!
Nunca uma coisa destas ouvi nem vi!
Larà là là, larà là là!

Pamina, Papageno
Possa cada homem valente
Tais campainhas achar,
Para então os seus inimigos
Sem esforço dominar.
Pois sem eles viveria
Na melhor harmonia!
Só da amizade a harmonia
As agruras suaviza;
Sem essa simpatia
Não há felicidade na Terra.

Coro
Quando a virtude e a justiça
Cobre de glória o caminho dos grandes,
Então será a Terra um paraíso,
E os mortais iguais aos deuses.

Ária
Rainha da Noite
A vingança do Inferno ferve-lha no meu peito,
Morte e desespero ardem em meu redor!
Se por tua mão Sarastro não sentir as dores da morte,
Nunca mais minha filha serás.
Quebrados sejam para sempre, abandonados sejam para sempre,
Derrubados sejam para sempre todos os laços da Natureza
Se, por tua mão, Sarastro não morrer!
Ouvi! Ouvi, deuses da vingança! Ouvi a jura desta mãe!

Ária
Sarastro
Neste lugar sagrado
Não se conhece a vingança
E quando alguém cai em erro,
O Amor aponta-lhe o dever.
Mão amiga o conduzirá então,
Contente e alegre, para uma terra melhor.

Ária
Pamina
Ah, bem o sinto, acabou-se,
Para sempre se foi a felicidade do amor!
Nunca mais voltareis, horas de alegria,
Outra vez a alegrar o meu coração!
Vê, Tamino, estas lágrimas,

Fliessen, Trauter, dir allein.
Fühlst du nicht der Liebe Sehnen,
So wird Ruh im Tode sein!

Arie

Papageno
Ein Mädchen oder-Weibchen
Wünscht Papageno sich.
O, so ein sanftes Täubchen
Wär Seligkeit für mich!
Denn schmeckte mir Trinken und Essen
Dann könnt ich mit Fürsten mich messen,
Des Lebens als Weiser mich freun,
Und wie im Elysium sein.
Ein Mädchen oder Weibchen
Wünscht Papageno sich.
O, so ein sanftes Täubchen
Wär Seligkeit für mich.
Ach, kann ich denn keiner von allen
Den reizenden Mädchen gefallen?
Helf' eine mir nur aus der Not,
Sonst grām ich mich wahrlich zu Tod.
Ein Mädchen oder Weibchen
Wünscht Papageno sich.
O, so ein sanftes Täubchen
Wär Seligkeit für mich.
Wird keine mir Liebe gewähren,
So muss mich die Flamme verzehren!
Doch küsst mich ein weiblicher Mund,
So bin ich schon wieder gesund!

Duett

Pamina
Tamino mein! O welch ein Glück!

Tamino
Pamina meine, o welch ein Glück!
Hier sind die Schreckenspforten,
Die Not und Tod mir drāun.

Pamina
Ich werde aller Orten
An deiner Seite sein.
Ich selbsten führe dich,
Die Liebe leitet mich.
Sie mag den Weg mit Rosen streun,
Weil Rosen stets bei Dornen sein.
Spiel du die Zauberflöte an,
Sie schütze uns auf unrer Bahn.
Es schnitt in einer Zauberstunde
Mein Vater sie aus tiefstem Grunde
Der tausendjähr'gen Eiche aus.
Bei Blitz und Donner, Sturm und Braus,
Nun komm und spiel die Flöte an,
Sie leite uns auf grauser Bahn.

Correm, meu amor, só por ti.
Se não sentes as minhas penas de amor,
Já só na morte terei sossego!

Ária

Papageno
Uma moça ou mulherzinha
Queria Papageno para si.
Ah, sim uma terna pombinha
Era um bem-estar para mim!
Então saber-me-ia bem comer e beber,
Então com príncipes poder-me-ia medir.
Como sábio desfrutaria a vida,
E estaria como no Céu.
Uma moça ou mulherzinha
Queria Papageno para si.
Assim uma terna pombinha
Era um bem-estar para mim!
Ai, não poderia, a alguma entre todas
As encantadoras moças agradar?
Uma que me salve desta aflição,
Senão eu morro de desolação!
Uma moça ou mulherzinha
Queria Papageno para si.
Assim uma terna pombinha
Era um bem-estar para mim!
Se nenhum amor me for dado
Nas chamas tenho de ser queimado!
Mas se me beijar uma boca de mulher,
Logo saudável voltarei a ser!

Dueto

Pamina
Meu Tamino! Oh, que felicidade!

Tamino
Minha Pamina! Oh, que felicidade!
Aqui estão as Portas do Terror,
Que de angústia e morte me ameaçam.

Pamina
Em todos os lugares
Estarei a teu lado.
Eu mesma te hei-de conduzir,
O amor me há-de guiar.
Ele semeará de rosas o caminho,
Porque as rosas estão sempre entre os espinhos.
Começa a tocar a flauta mágica,
Ela proteger-nos-á, e ao nosso trilho.
Cortou-a, numa hora de magia,
O meu pai, das raízes mais profundas
Do carvalho milenário.
Entre raios e trovões, borrasca e temporal,
Agora vem, começa a tocar a flauta.
Ela nos guie pelo caminho aterrador.

Pamina, Tamino
Wir wandeln durch des Tones Macht,
Froh durch des Todes düstre Nacht.

Die Geharnischten
Ihr wandelt durch des Tones Macht,
Froh durch des Todes düstre Nacht.

Duett

Papageno
Ich Narr vergass der Zauberdinge!
Erklinge, Glockenspiel, erklinge!
Ich muss mein liebes Mädchen sehn.
Klinget, Glöckchen, klinget,
Schafft, mein Mädchen her!
Klinget, Glöckchen, klinget,
Bringt mein Weibchen her!

Die dréi Knaben
Nun, Papageno, sieh dich um!

Papageno
Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Papagena!

Papagena
Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Papageno!

Papageno
Bist du mir nun ganz gegeben?

Papagena
Nun bin ich dir ganz gegeben.

Papageno
Nun, so sei mein liebes Weibchen!

Papagena
Nun, so sei mein Herzenstäubchen!

Beide
Welche Freude wird das sein!
Wenn die Götter uns bedenken,
Unarer Liebe Kinder schenken,
So liebe kleine Kindenein!

Papageno
Erst einen kleinen Papageno!

Papagena
Dann eine kleine Papagena!

Papageno
Dann wieder einen Papageno!

Papagena
Dann wieder eine Papagena!

Beide
Papagena! Papageno!
Es ist das höchste der Gefühle,
Wenn viele, viele
Pa-Pa-Pa-Pa-geno
Pa-Pa-Pa-Pa-gena
Der Eltern Segen werden sein.

Pamina, Tamino
Caminhemos pelo poder da música,
Alegres, através das trevas da Morte!

Homens armados
Caminhais pelo poder da música,
Alegres, através das trevas da Morte!

Dueto

Papageno
Grande tonto, esqueci-me do engenho mágico!
Toquem, campainhas, toquem!
Tenho de ver a minha querida menina.
Toquem, campainhas, toquem.
Tragam-me a minha menina!
Toquem, campainhas, toquem,
Tragam-me a minha mulherzinha!

Os Três Rapazes
Agora, Papageno, olha à tua volta!

Papageno
Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Papagena!

Papagena
Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Papageno!

Papageno
Foste-me mesmo, mesmo, dada?

Papagena
Fui-te mesmo, mesmo, dada.

Papageno
Serás então a minha querida mulherzinha!

Papagena
Serás então o pombinho do meu coração!

Ambos
Que alegria vai ser!
Se os deuses se lembrarem de nós,
O nosso amor nos dará filhos,
Os nossos queridos filhinhos!

Papageno
Primeiro um pequeno Papageno!

Papagena
Depois uma pequena Papagena!

Papageno
Depois mais um Papageno!

Papagena
Depois mais uma Papagena!

Ambos
Papagena! Papageno!
Será o mais doce dos encantos,
Quando muitos, muitos
Pa-Pa-Pa-Pa-genos
Pa-Pa-Pa-Pa-genas
Forem a bênção de seus pais.

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo n.º 60

Il barbiere di Siviglia
(Rossini)
«Largo al factotum»
libreto: Cesare Sterbini

Cavatina
Figaro *(di dentro)*
La ran la le ra,
la ran la la,
le ran la le ra,
la ran la la.
(Sorte)
Largo al factotum
della città, largo!
La ran la la ran la la ran la la.
Presto a bottega,
che l'alba è già, presto!
La ran la la ran la la ran la la.
Ah che bel vivere,
che bel piacere,
che bel piacere,
per un barbiere
di qualità,
di qualità!
Ah bravo Figaro,
bravo, bravissimo,
bravo!
La ran la la ran la la ran la la.
Fortunatissimo
per verità!
Bravo!
La ran la la ran la la ran la la.
Fortunatissimo
per verità.
Fortunatissimo, *etc.*
La la ran la la la
ran la la ran la la
ran la la ran la la ran la.
Pronto a far tutto,
la notte il giorno
sempre d'intorno
in giro sta.
Pronto a far tutto, *etc.*
Miglior cuccagna
per un barbiere,
vita più nobile
no, non si dà.
La la ran la la
ran la la ran la la
ran la la ran la la
ran la la ran la.
Rasori e pettini,
lancette e forbici,
al mio comando
tutto qui sta.
Rasori e pettini, *etc.*
V'è la risorsa
poi del mestiere
colla donnetta,
col cavaliere,
colla donnetta...
la la ran la la...
col cavaliere...
la la ran la la la.
Ah che bel vivere, *etc.*
Tutti mi chiedono,
tutti mi vogliono,
donne, ragazzi,
vecchi, fanciulle,
qua la parrucca...
presto la barba...
qua la sanguigna...
presto il biglietto...
Tutti mi chiedono, *etc.*
ehi, Figaro, Figaro,
Figaro, *etc.*
Ahimè! ahimè! che furia!
Ahimè! che folla!
uno alla volta
per carità, *etc.*
Figaro... Son qua.
Eh...Figaro... Son qua.
Figaro qua, Figaro là, *etc.*
Figaro sù, Figaro giù, *etc.*
Pronto, prontissimo
son come il fulmine,
sono il factotum
della città, *etc.*
Ah bravo Figaro,
bravo, bravissimo, *etc.*
a te fortuna, *etc.*
non mancherà.
La la ran la la ran
La la ran, *etc.*
a te fortuna, *etc.*
non mancherà:
sono il factotum
della città, *etc.*

Norma (Bellini)
«Casta diva»
libreto: Felice Romani

Norma
Casta diva, che inargenti
queste sacre antiche piante
a noi volgi il bel sembiante
senza nube e senza vel,
senza vel, sì, senza, vel!

O Barbeiro de Sevilha
(Rossini)
«Dai lugar ao factótum»

Cavatina
Figaro *(de dentro)*
Lá ran lá lé rs,
Lé ran lá lá,
Lá ran lá lé rs,
Lá ran lá lá.
(entra em cena)
Dai lugar ao factótum
Desta cidade, dai lugar!
Lá ran lá lá ran lá lé ran lá lá.
Já p'ra botica,
Que a aurora aí vem, já!
Lá ran lá lá ran lá lá ran lá lá.
Oh, que bela vida,
Que rico prazer,
Que rico prazer,
Para um barbeiro
De qualidade,
De qualidade!
Ah, bravo, Figaro,
Bravo, bravíssimo,
Bravo!
Lá ran lá lá ran lá lá ran lá lá.
Afortunadíssimo,
Na verdade!
Bravo!
Lá ran lá lá ran lá lá ran lá lá.
Afortunadíssimo,
Na verdade.
Afortunadíssimo, *etc.*
Lá lá ran lá lá lá
Ran lá lá ran lá lá
Ran lá lá ran lá lá ran lá.
Pronto p'ra tudo,
De noite e de dia,
Sempre de roda
Estou a girar.
Pronto p'ra tudo, *etc.*
Maior ucharia
Para um barbeiro,
Vida mais ilustre
Não se pode achar.
Lá lá ran lá lá
Ran lá lá ran lá lá
Ran lá lá ran lá lá
Ran lá lá ran lá.
Navalhas e pentes,
Lancetas e tesouras,
Às minhas ordens
Tudo aqui está.
Navalhas e pentes, *etc.*
Há depois os ganhos
Do nosso mister,
Com a menininha,
Com o cavalheiro,
Com a menininha...
Lá lá ran lé rá...
Com o cavalheiro...
Lá lá ran lá lé lá.
Oh que bela vida, *etc.*
Todos me chamam,
Todos me querem,
Donas, rapazes,
Velhos, donzelas.
Pr'a cá a peruca...
Depressa, a barba...
Pr'a cá a sangria...
Depressa, o escritinho...
Todos me chamam, *etc.*
Eh, Figaro, Figaro,
Figaro, *etc.*
Senhor, Senhor, que fúria!
Senhor, que destempero!
Um de cada vez,
Haja mercê, *etc.*
Eh... Figaro... Estou aqui.
Figaro aqui, Figaro ali, *etc.*
Figaro lá em cima,
Figaro cá em baixo, *etc.*
Veloz, rapidíssimo,
Sou como o corisco,
Sou o factótum
Desta cidade, *etc.*
Ah, bravo, Figaro,
Bravo, bravíssimo, *etc.*
A ti fortuna, *etc.*
Não faltará.
Lá lá ran lá lá ran
Lá lá ran, *etc.*
A ti fortuna, *etc.*
Não faltará:
Sou o factótum
Desta cidade, *etc.*

Norma (Bellini)
«Casta diva»

Norma
Casta diva, que argenteias
Estes sacros, antigos bosques,
Volta para nós a tua bela face
Sem nuvens e sem véus,
Sem nuvens, sim, sem véus!

Coro
Casta diva, che inargenti, *etc.*

Norma
Tempra, o diva,
tempra tu de cori ardenti,
tempra ancora lo zelo audace
spargi in terra, ah, quella pace
che regnar tu fai nel ciel.

Coro
Diva spargi in terra quella pace
che regnar tu fai nel ciel.

Coro
Casta diva, que argenteias, *etc.*

Norma
Esfria, ó deusa,
Esfria os corações ardentes,
Refreia ainda o zelo audaz.
Espalha na Terra, ah, aquela paz
Que fazes no Céu reinar.

Coro
Deusa, espalha na Terra quela paz
Que fazes no Céu reinar.

L'elisir d'amore (Donizetti)
«Una furtiva lacrima»
libreto: Felice Romani

Nemorino
Una furtiva lacrima
negl'occhi suoi spuntò...
Quelle festose giovani,
invidiar sembrò:
che più cercando io vo?
che più cercando io vo?
M'ama, sì m'ama, lo vedo, lo vedo.
Un solo istante i palpiti
del suo bel cor sentir!
I miei sospir confondere
per poco a'suoi sospir!
I palpiti, i palpiti sentir!
Confondere i miei co'suoi sospir!
Cielo, si può morir;
di più non chiedo, non chiedo,
ah, cielo, si può, si può morir;
di più non chiedo, non chiedo,
si può morir, si può morir d'amor.

Andrea Chénier (Giordano)
«Un dì all'azzurro spazio»
(Improvviso)
libreto: Luigi Illica

Andrea Chénier
Un dì all'azzurro spazio guardai profondo,
e ai prati colmi di viole, ploveva l'oro il sole
e folgorava d'oro il mondo;
pareo la Terra un immane tesor,
e a lei scriva di scrigno il firmamento.
Sù dalla terra a la mia fronte
veniva una carezza viva, un bacciо.
Gridai vinto d'amor: t'amo,
tu che mi baci divinamente bella, o patria mia!
E volli pien d'amore pregar!
Varcai d'una chiesa la soglia;
là un petre tra le nicchie dei santi
e de la Vergine, acumulava doni...
e al sordo orecchio un tremulo vegliardo
invano chiedeva pane e invan stendea la mano!
Varcai dagli abituri l'uscio;
un uom vi calunniava bestemmiando il suolo
che l'erario apena sazia,
e contro a Dio scagliava,
e contro a li uomini le lacrime dei figli.
In cotanta miseria la patrizia prole che fa?
Sol l'occhio vostro esprime umanamente
qui un guardo di pietà,
ond'io guardato ho a voi si come a un angelo e dissi:
Ecco la bellezza della vita!
Ma poi, a le vostre parole,
un novello dolor m'ha colto in pieno petto...
O giovinetta bella,
d'un poeta no disprezzate il detto: Udite!
Non conoscete amor, divino dono,
non lo schernir del mondo
anima e vita è l'Amor.

L'arlesiana (Cilea)
«È la solita storia»
(Lamento di Federico)
libreto: Leopoldo Marenco

Federico
È la solita storia del pastore.
Il povero ragazzo voleva raccontarla
e s'addormì.
C'è nel sonno l'oblio
come l'invidio!
Anch'io vorrei dormir così.
Nel sonno almen l'oblio trovar!
La pace sol cercando in vè.
Vorrei poter tutto scordar!
Ma ogni sforzo è vanno;
davanti ho sempre di lei il dolce sembiante.
La pace tolta è solo a me!
Perché degg'io tanto penar?
Lei sempre lei mi parla al cor...
Fatale vision mi lascia!
Mi fai tanto male! Ahimè!

O Elixir de Amor (Donizetti)
«Uma furtiva lágrima»

Nemorino
Uma furtiva lágrima
Nos seus olhos despontou...
Aquelas alegres jovens,
Ao que parece, invejou:
Que mais preciso saber?
Que mais preciso saber?
Ama-me, sim, ama-me, está-se a ver.
Por um só instante, o pulsar
Do seu coração sentir!
Os meus suspiros juntar,
Por um instante, com os seus!
O pulsar, o pulsar sentir!
Os meus com os seus suspiros confundir!
Ó céus, pode-se morrer;
Nem mais eu peço, nem mais,
Ó céus, pode-se, pode-se morrer;
Nem mais eu peço, nem mais.
Pode-se morrer, pode-se morrer de amor.

Andrea Chénier (Giordano)
«Uma dia, o profundo espaço azul»
(Improviso)

Andrea Chénier
Um dia, o profundo espaço azul olhei;
E, nos prados repletos de violetas, chovia ouro o Sol
E cintilava de ouro o mundo;
Parecia ser a Terra um imenso tesouro
E lhe servia de escrínio o firmamento.
Ali, da terra à minha frente
Vinha uma carícia viva, um beijo.
Gritei, de amor vencido: amo-te,
Tu que me beijas, divinamente bela, ó minha Pátria!
E quis, cheio de amor, rezar!
Transpus o umbral duma igreja;
Ali, um padre, entre os nichos dos santos
E da Virgem, acumulava dádivas...
E ao duro ouvido, um velho trémulo
Debalde pedia pão, debalde a mão estendia!
Transpus dos casebres a soleira;
Um homem invectivava, amaldiçoando o solo
Que a custo o erário saciava,
E contra Deus arremessava
E contra os homens, as lágrimas dos filhos!
Perante tal miséria, que fazem os filhos dos nobres?
Só no vosso olhar perpassa humanamente
Uma luz de piedade,
Donde vos olhei como a um anjo e disse:
Eis a beleza desta vida!
Mas depois, com as vossas palavras,
Uma nova dor me colheu em pleno peito...
Ó bela menina,
Dum poeta não desprezeis o dito: Ouvi!
O amor não conheceis, divino dom,
Não o desprezeis: do mundo
O Amor é alma e vida.

A Arlesiana (Cilea)
«É a costumada história»
(Lamento de Federico)

Federico
É a costumada história do pastor.
O pobre rapaz queria contá-la
E adormeceu.
É no sono que está o esquecimento.
Como o invejo!
Também eu quisera assim dormir.
No sono, ao menos, encontrar esquecimento!
Apenas queria descobrir alguma paz.
Desejaria poder tudo olvidar!
Mas todo o esforço é vão;
Paira sempre à minha frente o doce rosto dela.
Só a mim foi a paz arrebatada!
Porque tenho eu de penar tanto?
Ela, sempre ela me fala ao coração...
Deixa-me, fatal visão!
Fazes-me tanto mal! Ai de mim!

Cavalleria rusticana (Mascagni)
«Tu qui, Santuzza?»
libreto: Guido Targioni-Tozzetti

Turiddu
Tu qui, Santuzza?

Santuzza
Qui t'aspettavo.

Turiddu
È Pasqua, in chiesa non vai?

Santuzza
Non vo... Debbo parlarti.

Turiddu
Mamma cercavo.

Santuzza
Debbo parlarti...

Turiddu
Qui no, qui no!

Santuzza
Dove sei stato?

Turiddu
Che vuoi tu dire?... A Francoforte.

Santuzza
No, non è ver.

Turiddu
Santuzza, credimi.

Santuzza
No, non mentire.
Ti vidi volgere giù dal sentier.
E stammattina all'alba l'hanno scorto
presso l'uscio di Lola.

Turiddu
Ah! M'hai spiato!

Santuzza
No! Te lo giuro, a noi l'ha raccontato
compar Alfio, il marito, poco fa.

Turiddu
Così ricambi l'amor che ti porto?
Vuoi che m'uccida?

Santuzza
Oh! questo non lo dire!

Turiddu
Lasciami, dunque, lasciami!
Invan tenti sopire il giusto sdegno
colla tua pietà!

Santuzza
Tu l'ami dunque?

Turiddu
No!

Santuzza
Assai più bella è Lola.

Turiddu
Taci! Non l'amo.

Santuzza
L'ami, l'ami, e maledetto!

Turiddu
Santuzza!

Santuzza
Quella cattiva femmina ti tolse a me!

Turiddu
Bada, Santuzza, schiavo non sono
di questa vana tua gelosia.

Santuzza
Battimi, insultami, l'amo e perdono;
ma è troppo forte l'angoscia mia.

Turiddu
Bada, Santuzza, schiavo non sono
di questa vana tua gelosia.

Santuzza
Battimi, insultami, l'amo e perdono;
ma è troppo forte l'angoscia mia,
ma è troppo... forte l'angoscia mia, *etc.*

Turiddu
Bada, Santuzza, *etc.*

(Udendo la voce di Lola, che s'avvicina, i due tacciono d'improvviso.)

Lola
Fior di giaggiolo,
gli angeli belli stanno a mille in cielo,
ma bello come lui ce n'è uno solo!
Fior di giaggiolo, *etc.*
Ah!... ah!... ah!
Fior di giaggiolo...
(entrando)
Oh!... Turiddu, è passato Alfio?

Cavalheirismo Rústico (Mascagni)
«Tu aqui, Santuzza?»

Turiddu
Tu aqui, Santuzza?

Santuzza
Estava aqui à tua espera.

Turiddu
É Páscoa, não vais à igreja?

Santuzza
Não vou... Preciso falar-te.

Turiddu
Procurava a minha mãe.

Santuzza
Preciso falar-te.

Turiddu
Aqui não, aqui não!

Santuzza
Onde estivestes?

Turiddu
Quer queres dizer com isso?... Em Francoforte.

Santuzza
Não, não é verdade.

Turiddu
Santuzza, acredita.

Santuzza
Não, não mintas.
Vi-te voltar pelo lado de baixo.
E esta manhã, ao alvorecer, deram contigo
Ao pé da porta de Lola.

Turiddu
Ah, andas a espiar-me!

Santuzza
Não! Posso jurar-to, contou-nos há pouco
O compadre Alfio, o marido.

Turiddu
Assim retribuis o amor que tenho por ti?
Queres que me mate?

Santuzza
Oh, não digas isso!

Turiddu
Deixa-me, então, deixa-me!
É em vão que tentas acalmar a justa ira
Com a tua piedade!

Santuzza
Então gostas dela?

Turiddu
Não!

Santuzza
Lola é bastante mais bonita.

Turiddu
Cala-te! Não gosto dela.

Santuzza
Gostas, gostas, maldito!

Turiddu
Santuzza!

Santuzza
Aquela má mulher roubou-te de mim!

Turiddu
Olha, Santuzza, que não sou escravo
Desses teus ciúmes loucos.

Santuzza
Bate-me, insulta-me, amo-te e perdoo-te;
Mas é forte demais a minha angústia.

Turiddu
Olha, Santuzza, que não sou escravo
Desses teus ciúmes loucos.

Santuzza
Bate-me, insulta-me, amo-te e perdoo-te;
Mas é forte demais a minha angústia,
Mas é forte... demais a minha angústia, *etc.*

Turiddu
Olha, Santuzza, *etc.*

(Ao ouvir a voz de Lola, que se aproxima, os dois calam-se subitamente.)

Lola
Fior de lírio branco,
Os anjos belos estão no céu aos milhares,
Mas belo como ele só há um!
Fior de lírio branco, *etc.*
Ah!... Ah!... Ah!...
Fior de lírio branco...
(entra)
Oh!... Turiddu, passou aqui o Alfio?

Turiddu
Son giunto ora in piazza...
Non so.

Lola
Forse è rimasto dal maniscalco,
ma non può tardare...
E voi, sentite le funzioni in piazza?

Turiddu
Santuzza mi narrava...

Santuzza
Gli dicevo che oggi è Pasqua,
e il Signor vede ogni cosa!

Lola
Non venite alla messa?

Santuzza
Io no. Ci deve andar
chi sa di non aver peccato!

Lola
Io ringrazio il Signore,
e bacio in terra!

Santuzza
Oh, fate bene, fate bene, Lola!

Turiddu *(a Lola)*
Andiamo, andiamo.
Qui non abbiam che fare.

Lola *(a Turiddu, con ironia)*
Oh, rimanete...

Santuzza *(a Turiddu)*
Sì, resta, resta...
Ho da parlarti ancora.

Lola
E v'assista il Signore.
Io me ne vado.

Turiddu
Ah! lo vedi, che hai tu detto?

Santuzza
L'hai voluto, e ben ti sta!

Turiddu *(le s'avventa)*
Ah! per Dio!

Santuzza
Squarciami il petto...

Turiddu *(avviandosi)*
No!

Santuzza *(trattenendolo)*
Turiddu, ascolta!

Turiddu
Va!

Santuzza
Turiddu, ascolta!

Turiddu
Va!

Santuzza
Turiddu, ascolta!
No, no, Turiddu, rimani, rimani ancora!
Abbandonarmi dunque tu vuoi?

Turiddu
Perché seguirmi...

Santuzza
No, no, Turiddu...

Turiddu
...perché spiarmi...

Santuzza
...rimani ancora...
...dunque tu vuoi...

Turiddu
...sull'limitare findella chiesa?

Santuzza
...abandonarmi?
No, no, Turiddu, rimani, rimani ancora...
...no, Turiddu, Turiddu, rimani!

Turiddu
Perché seguirmi, perché spiarmi?

Santuzza
La tua Santuzza piange e t'implora;
come cacciarla così tu puoi...
...la tua Santuzza?

Turiddu
Va, ti ripeto...
...va, non tediarmi!

Santuzza
No, Turiddu, rimani ancora!

Turiddu
Pentirsi è vano dopo l'offesa.

Santuzza
Oh, Turiddu!

Turiddu
Non tediarmi!

Santuzza
No, Turiddu, rimani ancor!

Turiddu
Cheguei agora ao largo...
Não sei.

Lola
Talvez tenha ficado no ferrador,
Mas não deve tardar...
E vocês, assistem às festas daqui do largo?

Turiddu
A Santuzza contava-me...

Santuzza
Dizia-lhe que hoje é Páscoa
E que o Senhor tudo vê!

Lola
Não vêm à missa?

Santuzza
Eu não. Só deve lá ir
Quem sabe não ter pecado!

Lola
Dou graças ao Senhor
E beijo à terra!

Santuzza
Ai, faz bem, faz bem, Lola!

Turiddu *(a Lola)*
Vamos, vamos,
Não temos aqui que fazer.

Lola (a Turiddu, com ironia)
Oh, fique...

Santuzza *(a Turiddu)*
Sim, fica, fica...
Ainda tenho que te dizer.

Lola
O Senhor os ampare.
Eu vou-me embora.

Turiddu
Ah, viste o que disseste?

Santuzza
Quiseste-o, agora assenta-te bem!

Turiddu *(precipita-se)*
Ah, por Deus!

Santuzza
Dilacera-me o peito...

Turiddu *(afastando-se)*
Não!

Santuzza *(segurando-o)*
Turiddu, ouve!

Turiddu
Vai-te!

Santuzza
Turiddu, ouve!

Turiddu
Vai-te!

Santuzza
Turiddu, ouve!
Não, não, Turiddu, fica, fica ainda!
Então queres abandonar-me?

Turiddu
Para quê seguir-me...

Santuzza
Não, não, Turiddu...

Turiddu
Para quê espiar-me...

Santuzza
...Fica ainda...
...Então queres...

Turiddu
...Até ao portal da igreja?

Santuzza
...Abandonar-me?
Não, não, Turiddu, fica, fica ainda...
...Não, Turiddu, Turiddu, fica!

Turiddu
Para quê seguir-me, para quê espiar-me?

Santuzza
A tua Santuzza chora e implora-te;
Como podes afastá-la assim...
...A tua Santuzza?

Turiddu
Vai-te, já disse...
...Vai-te, não me enfades!

Santuzza
Não, Turiddu, fica ainda!

Turiddu
É escusado arrependeres-te, depois da ofensa.

Santuzza
Oh, Turiddu!

Turiddu
Não me enfades!

Santuzza
Não, Turiddu, fica ainda!

Turiddu
Va!

Santuzza
No!

Turiddu
Va!

Santuzza
Turiddu!

Turiddu
Va!

Santuzza
Ah! no, Turiddu, rimani, rimani ancora, ancor.

Turiddu
Va, ti ripeto, non tediarmi,
pentirsi è vano dopo l'offesa...
...pentirsi è vano dopo l'offesa.
Va!

Santuzza
No!

Turiddu
Va!

Santuzza
No!

Turiddu
Va!

Santuzza
No!...
La tua Santuzza piange e t'implora,
come cacciarla...

Turiddu
Va, ti ripeto!

Santuzza
...come cacciarla puoi?

Turiddu
Va! Pentirsi è vano dopo l'offesa.

Santuzza
La tua Santuzza piange e t'implora,
come cacciarla...

Turiddu
Va!

Santuzza
...così tu puoi? tu puoi così?

Turiddu
Va! Ti ripeto, va!

Santuzza
Ah! dunque tu vuoi abbandonarmi?
Ah, no Turiddu, rimani, rimani ancora!
Dunque vuoi abbandonarmi, Turiddu?

Turiddu
Ah, va, ti ripeto, va, non tediarmi!
Va! Pentirsi è vano dopo l'offesa, *etc.*

Santuzza
Bada!

Turiddu
Dell'ira tua non mi curo!
(La getta a terra e fugge in chiesa.)

Santuzza *(nel colmo dell'ira)*
A te la mala Pasqua, spergiuro!

Turiddu
Vai-te!

Santuzza
Não!

Turiddu
Vai-te!

Santuzza
Turiddu!

Turiddu
Vai-te!

Santuzza
Ah! Não, Turiddu, fica, fica ainda,
Ainda.

Turiddu
Vai-te, já disse, não me enfades,
é escusado arrependeres-te depois
da ofensa...
...Arrependeres-te depois da ofensa.
Vai-te!

Santuzza
Não!

Turiddu
Vai-te!

Santuzza
Não!

Turiddu
Vai-te!

Santuzza
Não!...
A tua Santuzza chora e implora-te,
Como podes...

Turiddu
Vai-te, já disse!

Santuzza
...Como podes afastá-la?

Turiddu
Vai-te! É escusado arrependeres-te depois
da ofensa.

Santuzza
A tua Santuzza chora e implora-te,
Como podes...

Turiddu
Vai-te!

Santuzza
...afastá-la assim? assim afastá-la?

Turiddu
Vai-te, já disse, vai-te!

Santuzza
Ah, queres então abandonar-me?
Ah, não, Turiddu, fica, fica ainda!
Então queres abandonar-me, Turiddu?

Turiddu
Ah, vai-te, já disse, vai-te, não me enfades!
Vai-te, é escusado arrependeres-te depois
da ofensa, *etc.*

Santuzza
Toma cuidado!

Turiddu
Não me preocupam as tuas zangas!
(atira-a para o chão e foge para a igreja)

Santuzza *(no auge da raiva)*
Uma má Páscoa para ti, perjuro!

I pagliacci (Leoncavallo)
«Vesti la giubba»
libreto: Ruggero Leoncavallo

Canio
Vesti la giubba e la faccia infarina.
La gente paga e rider vuole quà.
E se Arlecchino t'invola Colombina,
ridi, pagliaccio, e ognun applaudirà!
Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto;
in una smorfia il singhiozzo e il dolor!
Ah! Ridi, pagliaccio, sul tuo amore infranto!
Ridi del duol che t'avvelena il cor!

Os Palhaços (Leoncavallo)
«Veste o blusão»

Canio
Veste o blusão e a face enfarinha.
A gente paga e corre ali para rir.
E se Arlequim te rouba Columbina,
Ri-te, palhaço, todos virão aplaudir!
Transforme em trejeitos o arroubo e o pranto;
Num requebro o soluço e a dor!
Ah, ri-te, palhaço, do teu amor despedaçado!
Ri-te da dor que te envenena o coração!

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo n.º 60

Nabucco (Verdi)

«Va, pensiero»

libreto: Temistocle Solera

Hebreos
Va, pensiero, sull'ali dorate;
va, ti posa sui clivi, sui colli,
ove olezzano tepide e molli
l'aure dolci del suolo natal!
Del Giordano le rive saluta
di Sionne le torri atterrate...
Oh, mia patria si bella e perduta!
Oh, membranza si cara e fatal!
Arpa d'or dei fatidici vati,
perché muta dal salice pendi?
Le memorie nel petto raccendi,
ci favella del tempo che fu!
O simile di Solima ai fati
traggi un suono di crudo lamento,
o t'ispiri il Signore un concento
che ne infonda al patire virtù!

Il trovatore (Verdi)

«Vedi! Le fosche... Stride la vampa!»

libreto: Salvatore Cammarano

Gitani
Vedi! Le fosche notturne spoglie
de cieli sveste l'immensa volta;
sembra una vedova che alfin si toglie
i bruni panni ond'era involta.
All'opra! All'opra!
Dagli martello!
Chi del gitano i giorni abbella?
Chi, chi i giorni abbella?
Chi del gitano i giorni abbella?
La zingarella!

Uomini *(alle donne)*
Versami un tratto: lena e coraggio
il corpo e l'anima traggon dal bere.

Tutti
Oh, guarda, guarda! Del sole un raggio
brilla più vivido nel tuo bicchiere.

Uomini
All'opra! All'opra!

Uomini, poi donne
Chi del gitano i giorni abbella? *etc.*
La zingarella!

Azucena
Stride la vampa! La folla indomita
corre a quel fuoco, lieta in sembianza;
urli di gioia intorno echeggiano:
cinta di sgherri donna s'avanza!
Sinistra splende sui volti orribili
la tetra fiamma che s'alza, che s'alza al ciel,
che s'alza al ciel!
Stride la vampa! Junge le vittima
nero-vestita, discinta e scalza!
Grido feroce di morte levasi;
l'eco il ripete di balza in balza!
Sinistra splende sui volti orribili, *etc.*

«Di quella pira»

Manrico
Di quella pira l'orrendo foco
tutte le fibre m'arse, avvampo!
Empi, spegnetela, o ch'io fra poco
col sangue vostro la spegnerò!
Ero già figlio prima d'amarti,
non può frenarmi il tuo martir...
Madre infelice, corro a salvarti,
o teco almeno corro a morir! *etc.*

Leonora
Non reggo a colpi tanto funesti!
O quanto meglio saria morir! *(p.)*

Manrico
Di quella pira, *etc.*

Ruiz, soldati
All'armi! all'armi!
Eccone presto a pugnar teco,
o teco a morir!...

Manrico, Ruiz, soldati
All'armi! all'armi! *etc.*

«Miserere»

Coro
Miserere d'un'alma già vicina
alla partenza che non ha ritorno;
miserere di lei, bontà divina;
preda non sia dell'infernal soggiorno.

Leonora
Quel suon, quelle preci solenni, funeste,
empiron quest'aere di cupo terror!
Contende l'ambascia, che tutta m'investe
al labbro il respiro, i palpiti al cor,
il respiro, i palpiti al cor!

Manrico *(dalla torre)*
Ah, che la morte ognora
è tarda nel venir
a chi desia, a chi desia morir!
Addio...

Nabucco

«Vai, Saudade»

Hebreus
Vai, saudade, sobre asas douradas;
E pousa sobre as encostas e colinas
Onde rescendem, suaves e amenas,
Doces auras da terra natal!
Do Jordão as margens saúda,
De Sião as torres derrubadas...
Ó minha pátria, tão bela e perdida!
Oh, memória tão cara e fatal!
Harpa de ouro dos fatídicos vates,
Porque pendes, muda, do salgueiro?
Reacende no peito os ecos
Que nos falam dos tempos passados!
Oh, qual Solima, aos fados,
Um som de cruel lamento entoa,
Ou te inspire o Senhor um concento
Que ao sofrer infunda vigor!

O Trovador

«Vede! Os atros... Estrepita e chama!»

Ciganos
Vede! Os atros, noturnos destroços
Despe dos céus a imensa arcada;
Parece uma viúva que, por fim, remove
Os escuros panos em que estava embiocada.
Mãos à obra! mãos à obra!
Dá-lhe, martelo!
Quem, ao cigano, faz os dias mais belos?
Quem, quem faz os dias mais belos?
Quem, ao cigano, faz os dias mais belos?
A ciganita!

Homens *(às mulheres)*
Serve-me um trago; força e coragem
O corpo e a alma ganham ao beber.

Todos
Oh, olhai, olhai! Do Sol um raio
Mais vivido, no teu copo a resplandecer!

Homens
Mãos à obra! Mãos à obra!

Homens e mulheres
O que faz, do cigano, os dias mais belos? *etc.*
A ciganita!

Açucena
Estrepita a chama! A turba indômita
Acorre a este fogo, com alegres semblantes;
Gritos de júbilo em redor ecoam:
Cercada de esbirros, uma mulher avança!
Sinistra, esplende nos rostos horríveis
A tétrica chama que se alça, se alça até ao céu,
Que se alça até ao céu.
Estrepita a chama! Chega a vítima,
De negro vestida, desalinhada e descalça!
Ferozes gritos de morte irrompem;
O eco os repete de fraga em fraga!
Sinistra, esplende nos rostos horríveis, *etc.*

«Daquela pira»

Manrico
Daquela pira o horrendo fogo
Todo o meu ser fez arder, queimou!
Ímpios, extinguí-a ou, daqui a pouco,
Com o vosso sangue a apagarei!
Era já filho antes de amar-te,
Refrear-me não pode o teu sofrer...
Mãe infeliz, corro a salvar-te,
Ou para contigo, ao menos, morrer! *etc.*

Leonora
Não resisto a golpes tão funestos!
Oh, quão melhor não fora morrer!

Manrico
Daquela pira, *etc.*

Ruiz, soldados
Às armas, às armas!
Eis-nos prontos a lutar contigo,
Ou a contigo morrer!...

Manrico, Ruiz, soldados
Às armas, às armas, *etc.*

«Miserere»

Coro
Misericórdia para uma alma já perto
Da viagem que não tem regresso;
Misericórdia para ela, bondade divina;
Presa não seja do reino infernal.

Leonora
Aquele canto, aquelas preces, solenes, funestas,
Enchem este ar de negro terror!
Contém a angústia que toda me invade,
Nos lábios o hálito, o pulsar no coração,
O hálito, o pulsar no coração.

Manrico *(da torre)*
Ah, que a morte sempre
Tarda a aparecer
A quem deseja, a quem deseja morrer!
Adeus...

Leonora
O ciel...

Manrico
...addio, Leonora, addio!

Leonora
Sento mancarmi!

Coro
Miserere, *etc.*

Leonora
Sull'orrida torre,
ahi! per che la morte
con ali di tenebre
librando si va.
Ah, forse dischiuse
gli fian queste porte
sol quando cadavere
gia freddo sarà,
quando cadavere freddo sarà.

Coro
Miserere, miserere, *etc.*

Manrico *(dalla torre)*
Sconto col sangue mio
l'amor che posi in te!
Non ti scordar,
non ti scordar di me,
Leonora addio,
Leonora addio, addio!

Leonora
Di te, di te scordarmi!

Coro
Miserere!

Manrico
Sconto col sangue mio, *etc.*
Leonora, addio!

Leonora
Di te, di te scordarmi! *etc.*
Sento mancarmi!
Di te scordarmi! *etc.*
Di te, di te scordarmi! Di te!

Coro
Miserere, miserere, *etc.*

Leonora
Di te, di te! Scordarmi di te!

La traviata (Verdi)

«Libiamo ne'lieti calici» (Brindis)

libreto: Francesco Maria Piave

Alfredo
Libiamo, libiamo ne'lieti calici,
Che la bellezza infiora;
E la fuggevol, la fuggevol ora
S'inebrii a voluttà.
Libiam ne' dolci fremiti
Che suscita l'amore
(indicando Violetta)
Poichè quell'occhio al core
Onnipotente va.
Libiamo, amore, amor fra i calici
più caldi baci avrà.

Flora, Gastone, Barone, Dottore, Marchese e Coro
Ah!... Libiam, amor fra i calici.

Violetta *(s'alza)*
Tra voi, tra voi saprò dividere
Il tempo mio giocondo;
Tutto è follia, follia nel mondo
Ciò che non è piacer.
Godiam, fugace e rapido
È il gaudio dell'amore;
È un fior che nasce e muore,
Ne più si può goder.
Godiam, c'invita, c'invita un fervido
Accento lusinghier.

Flora, Gastone, Barone, Dottore, Marchese e Coro
Ah!... Godiamo, la tazza, la tazza, la tazza e il cantico
La notte abbella e il riso,
in questo, in questo paradiso
Ne scopra il nuovo dì.

Violetta *(ad Alfredo)*
La vita nel tripudio...

Alfredo *(a Violetta)*
Quando non s'ami ancora...

Violetta *(ad Alfredo)*
Noi dite a chi l'ignora.

Alfredo *(a Violetta)*
E il mio destin così...

Tutti
Ah, godiamo, la tazza e il cantico
La notte abbella e il riso,
In questo, in questo paradiso
Ne scopra il nuovo dì...

«È strano... Ah, fors'è lui... Sempre libera»

Violetta
È strano! È strano!... in core
Scolpiti ho quegli accenti!

Leonora
Oh, céus...

Manrico
...Adeus, Leonora, adeus!

Leonora
Sinto-me desfalecer!

Coro
Misericórdia, *etc.*

Leonora
Na hórrida torre,
Ai, parece que a morte
Com asas de trevas
Se vai balançando.
Ah, talvez, abertas
Lhe sejam estas portas somente
Quando o cadáver
Já frio estiver.
Quando o cadáver frio estiver.

Coro
Misericórdia, misericórdia, *etc.*

Manrico *(da torre)*
Pago com o meu sangue
O amor que ofereci!
Não te esqueças,
Não te esqueças de mim,
Leonora, adeus,
Leonora, adeus, adeus!

Leonora
De ti, de ti esquecer-me!

Coro
Misericórdia!

Manrico
Pago com o meu sangue, *etc.*
Leonora adeus!

Leonora
De ti, de ti esquecer-me! *etc.*
Sinto-me desfalecer!
De ti esquecer-me! *etc.*
De ti, de ti esquecer-me! De ti!

Coro
Misericórdia, misericórdia, *etc.*

Leonora
De ti, de ti! Esquecer-me de ti!

A Extraviada

«Brindemos nos alegres cálices»

Alfredo
Brindemos, brindemos nos alegres cálices,
Que a Beleza enflorea;
E a efémera, a efémera hora
De volupia se inebrie.
Brindemos, nos doces trémitos
Que suscita o amor,
(indicando Violetta)
Pois que aquele olhar ao coração,
Omnipotente, vai ter.
Brindemos, amor, o amor entre os cálices
Mais cálidos beijos fruirá.

Flora, Gastone, o Barão, o Doutor, o Marquês e Coro
Ah!... Brindemos, o amor entre os cálices, *etc.*

Violetta *(levanta-se)*
Comosco, comosco saberei repartir
O meu tempo jucundo;
É tudo folia, folia no mundo,
Aquilo que não é prazer.
Gozemos, fugaz e rápida
É a alegria do amor;
É a flor que nasce e morre,
Nem mais se pode desfrutar.
Gozemos, gozemos, convida-vos uma ardente
E lisonjeira voz.

Flora, Gastone, o Barão, o Doutor, O Marquês e Coro
Ah!... Gozemos, que a taça, a taça e o canto
A noite embelezem e o riso,
Neste, neste paraíso
Descubra um novo dia.

Violetta *(a Alfredo)*
A vida é tripúdio...

Alfredo *(a Violetta)*
Quando não se ama ainda...

Violetta *(a Alfredo)*
Não o digais a quem o ignora.

Alfredo *(a Violetta)*
É meu Destino assim...

Todos
Ah, gozemos, a taça e o canto
A noite embelezem e o riso,
Neste, neste paraíso
Descubra um novo dia...

«É estranho... Ah, talvez seja ele... sempre livre»

Violetta
É estranho! É estranho!... No coração
Tenho gravadas aquelas palavras!

Sarà per me sventura un serio amore?...
Che risolvi, o turbata anima mia?...
Null'uomo ancora t'accendeva... O gioia
Ch'io non conobbi, esser amata amando!...
E sdegnata posso'io
Per l'ardor folle del viver mio?...
Ah! fors'è lui che l'anima
Solinga ne' tumulti,
Solinga ne' tumulti
Godea sovente pingere
De' suoi colori occulti,
De' suoi colori occulti...
Lui, che modesto e vigile
All'egre soglie accese,
E nuova febbre accese
Destandomi all'amor!...
A quell'amor, quell'amor che'è palpito
Dell'universo, dell'universo intero,
Misterioso, misterioso, altero,
Croce, croce e delizia,
Croce e delizia, delizia al cor.
Follie!... Follie!... delirio vano è questo!...
Povera donna, sola,
Abbandonata in questo
Popoloso deserto
Che appellano Parigi,
Che spero or più?... Che far degg'io!... Gioire!...
Di voluttà nei vortici, di voluttà perir!...
Gioir!...
Sempre libera degg'io
Folleggiar di gioia in gioia,
Vo'che scorra il viver mio
Pei sentieri del piacer.
Nasca il giorno, o il giorno muoia,
Sempre lieta ne'ritrovi,
A diletti sempre nuovi
Dee volare il mio pensier, *etc.*

Alfredo *(sotto il balcone)*
Amor, amor è palpito...

Violetta
Oh!

Alfredo
Dell'universo, dell'universo intero.

Violetta
Oh, amor!

Alfredo
Misterioso, misterioso, altero,
Croce, croce e delizia,
Croce e delizia, delizia al cor!

Violetta
Follie! Follie! Follie!...
Gioir! Gioir!...
Sempre libera degg'io
Folleggiar di gioia in gioia,
Vo' che scorra il viver mio
Pei sentieri del piacer.
Nasca il giorno, o il giorno muoia,
Sempre lieta ne' ritrovi,
A diletti sempre nuovi
Dee volare il mio pensier.

Alfredo *(sotto il balcone)*
Amor è palpito
Dell'universo, *etc.*

Violetta
Ah!... Ah!... Ah!...
Dee volar il mio pensier, *(etc.)*

Aida (Verdi)
«Celeste Aida»
libreto: Antonio Ghislanzoni

Radamès
Se quel guerrier
io fossi! se il mio sogno
si avverasse!...
Un esercito di prodi
Da me guidato.. e la vittoria e il plauso
Di Menfi tutta! E a te, mia dolce Aida,
tornar di lauri cinto...
dirti: per te ho pugnato
e per te ho vinto!
Celeste Aida, forma divina,
mistico serto di luce e fior,
del mio pensiero tu sei regina,
tu di mia vita sei lo splendor.
Il tuo bel cielo vorrei ridarti,
le dolci brezze del patrio suol,
un regal serto sul crin posarti,
ergerti un trono vicino al sol.
Celeste Aida, *etc.*

«Gloria all'Egitto»

Popolo
Gloria all'Egitto, ad Iside
Che il sacro suol protegge!
Al Re che il Delta regge
Inni festosi alziam!
Gloria! Gloria! Gloria!
Gloria al Re! Gloria! Gloria!
Inni alziam! Gloria al Re!
Inni festosi alziam!

Donne
S'intrecci il loto al lauro
sul crin del vincitor!
Nembo gentil di fiori
stenda sull'armi un vel.
Danziam, fanciulle egizie,
le mistiche carole,
come d'intorno al sole
danzano gli astri in ciel!

Seria para mim desventura um amor sério?...
Que resolves, ó perturbada alma minha?...
Nenhum homem ainda te inflamara... Oh, alegria
Que não conhecia, de ser amada, amando!...
E posso desprezá-la
Pelas loucuras áridas do meu viver?...
Ah, talvez seja ele o que a alma
Sozinha, neste tumulto,
Sozinha, neste tumulto,
A ldear se comprazia
Em seu colorido oculto,
Em seu colorido oculto...
Ele que, modesto e atento,
Ao umbral da enferma ascendeu
E nova febre acendeu
Despertando-me para o amor!...
Para aquele amor, aquele amor que é o pulsar
Do Universo, do Universo inteiro,
Misterioso, misterioso, altaneiro,
Cruz, cruz e delícia,
Cruz e delícia, delícia do coração.
Loucuras!... Loucuras!... delírio insano é este!...
Pobre mulher, só,
Abandonada neste
Populoso deserto
A que chamam Paris,
Que mais, agora, espero?... Que devo fazer?... Gozar!...
Nos vórtices da volúpia, de volúpia morrer!...
Gozar!...
Sempre livre, deverei
Doudejar de gáudio em gáudio,
Quero que o meu viver decorra
Pelas sendas do prazer.
Nasça o dia, ou o dia morra,
Sempre alegre me vá encontrar.
Por deleites sempre novos
Esvoace o meu pensar, *etc.*

Alfredo *(debaixo da varanda)*
Amor, amor é o pulsar...

Violetta
Oh!

Alfredo
Do Universo, do Universo inteiro.

Violetta
Oh, amor!

Alfredo
Misterioso, misterioso, altaneiro,
Cruz, cruz e delícia,
Cruz e delícia, delícia do coração!

Violetta
Loucuras, loucuras, loucuras!...
Gozar! Gozar!...
Sempre livre, deverei
Doudejar de gáudio em gáudio,
Quero que o meu viver decorra
Pelas sendas do prazer.
Nasça o dia, ou o dia morra,
Sempre alegre me vá encontrar,
Por deleites sempre novos
Esvoace o meu pensar.

Alfredo *(da varanda)*
Amor é o pulsar
Do Universo, *etc.*

Violetta
Ah!... Ah!... Ah!...
Esvoace o meu pensar, *etc.*

Aida
«Celeste Aida»

Radamès
Se tal guerreiro
Eu fosse! Se o meu sonho
Se realizasse!...
Um exército de bravos
Por mim comandado... e a vitória, o aplauso
De toda Menfis! E a ti, minha doce Aida,
Voltar de louros coroado...
Dizer-te: «Por ti lutei,
Por ti venci!»
Celeste Aida, forma divina,
Mística grinalda de luz e flores,
Do meu pensamento tu és rainha,
Da minha vida és o esplendor.
O teu belo céu eu quisera dar-te,
As doces brisas da terra natal;
Real diadema na testa pousar-te,
Erguer-te um trono bem perto do Sol!
Celeste Aida, *etc.*

«Glória ao Egito»

Povo
Glória ao Egito, a Ísis
Que o sacro torrão protege!
Ao rei, que o Delta rege,
Hinos festivos ergamos!
Glória! Glória! Glória!
Glória ao Rei! Glória! Glória!
Ergamos hinos! Glória ao rei!
Hinos festivos ergamos!

Mulheres
Que o lotus com o louro se entrance
Na fronte dos vencedores!
Nimbo gentil de flores
Estenda sobre as armas um véu.
Dancemos, jovens egípcias,
As místicas danças de roda,
Como, em torno do Sol,
Dançam as estrelas do Céu!

Sacerdoti
Della vittoria agli arbitri
supremi il guardo ergete
grazie agli Dei rendete
nel fortunato dì.

Popolo
Come d'intorno al sole
danzano gli astri in ciel!
(Le truppe Egizie, precedute dalle fanfare, sfilano dinanzi al Re. Seguono i carri di guerra, le insegne, i vasi sacri, le statue degli Dei. Un drappello di danzatrici che recano i tesori dei vinti.)

BALLABILE

Popolo
Vieni, o guerriero vindice...
Vieni a gioir con noi!
Sul passo degli eroi
I lauri, i fior versiam!

Sacerdoti
Agli arbitri supremi
il guardo ergete.
Grazie agli Dei rendete
nel fortunato dì.

Popolo
Vieni, o guerrier, a gioir con noi;
o guerrier, vieni a gioir con noi!
Sul passo degli eroi
I lauri, e il fior versiam.
(Da ultimo Radamès)
Gloria! Gloria! Gloria!
Gloria all'Egitto! Gloria!

Otello (Verdi)
«Mia madre aveva...»
Piangea cantando... Ave Maria»
libreto: Arrigo Boito

Desdemona
Mia madre aveva una povera ancella,
innamorata e bella;
era il sua nome
Barbara. Amava
un uom che poi l'abbandonò; cantava
una canzone; la canzon del salice.
(ad Emilia)
Mi disciogli le chiome;
io questa sera ho la memoria piena
di quella cantilena.
«Piangea cantando
nell'erma landa,
piangea la mesta.
O salce! Salce! Salce!
Sedea chinando
sul sen la testa.
O salce! Salce! Salce!
Cantiamo, cantiamo!
Il salce funebre
sarà la mia ghirlanda».
Affrettati; fra poco giunge Otello.
«Scorrean i rivi
fra le zolle in fior;
gemea quel core affranto,
e dalle ciglia le sgorgava il cor
l'amara onda del pianto.
Salce! Salce! Salce!
Cantiamo, cantiamo!
Il salce funebre
sarà la mia ghirlanda.
Scendean gli augelli a voi dai rami cupi
verso quel dolce canto.
E gli occhi suoi piangean tanto,
da impietosir le rupi».
(ad Emilia, levandosi un anello dal dito)
Riponi questo anello.
Povera Barbara!
Solea la storia
con questo semplice suono finir:
«Egli era nato per la sua gloria,
io per amar...»
(interrompendosi, ad Emilia)
Ascolta... Odo un lamento.
Taci. Chi batte a quella porta?

Emilia
È il vento.

Desdemona
«Io per amarlo e per morir...
Cantiamo, cantiamo!
Salce! Salce! Salce!»
Emilia, addio.
Come m'ardon le ciglia.
È presagio di pianto. Buona notte.
(Desdemona abbraccia Emilia la quale esce)
Ah! Emilia, addio. Emilia, addio!
(s'inginocchia davanti alla Madonna)
Ave Maria, piena di grazia, eletta
fra le spose e le vergini sei tu;
sia benedetto il frutto,
o benedetta,
di tue materne viscere, Gesù.
Prega per chi adorando a te si prostra,
prega pel peccator,
per l'innocente
e pel debole oppresso e pel possente.
misero anch'esso, tua pietà dimostra.
Prega per chi sotto l'oltraggio piega
la fronte e sotto dia malvagia sorte;
per noi, per noi tu prega, prega
sempre e nell'ora della morte nostra,
prega per noi, prega per noi, prega.
Ave Maria!... Nell'ora della morte,
Ave!...
Amen.

Sacerdotes
Aos árbitros supremos da vitória
Os olhos erguei.
E graças aos deuses rendei
Em tão afortunado dia.

Povo
Como, em torno do Sol,
Dançam as estrelas do Céu!
(As tropas egípcias, precedidas pelas trombetas, desfilam diante do rei. Seguem-se os carros de guerra, as bandeiras, os emblemas, as estátuas dos deuses. Um grupo de bailarinas transporta os tesouros dos vencidos.)

BAILADO

Povo
Vem, ó guerreiro vencedor...
Vem connosco te alegrar!
Sob os passos dos heróis,
Louros, flores vamos lançar!

Sacerdotes
Aos árbitros supremos
Os olhos erguei.
Graças aos deuses rendei
Em tão afortunado dia.

Povo
Vem, ó guerreiro, connosco te alegrar;
Ó guerreiro vem connosco te alegrar!
Sob os passos dos heróis
Louros, flores vamos lançar.
(Em último lugar, aparece Radamés)
Glória! Glória! Glória!
Glória ao Egito! Glória!

Otelo
«Minha mãe tinha...
Chorava cantando... Ave Maria»

Desdémona
Minha mãe tinha uma pobre serva,
Enamorada e bela;
Era o seu nome
Bárbara. Amava
Um homem que depois a abandonou; cantava
Uma canção; a Canção do Salgueiro.
(à Emília)
Solta-me os cabelos;
pois esta noite tenho a memória cheia
Daquela melopeia.
«Chorava cantando,
Na charneca erma,
A triste chorava.
Oh salgueiro! Salgueiro!
Sentava-se e, no seio,
A cabeça inclinava.
Oh salgueiro! Salgueiro!
Cantemos! Cantemos!
O salgueiro fúnebre
Será a minha grinalda.»
Apressa-te; daqui a pouco chega Otelo.
«Cornam os arroios
Por entre torrões em flor,
Gemia aquele coração lacerado
E dos olhos lhe jorrava
Amarga onda de pranto.
Salgueiro, salgueiro!
Cantemos! Cantemos!
O salgueiro fúnebre
Será a minha grinalda.
Baixavam os pássaros, voando dos ramos escuros,
Até aquele doce canto.
E os seus olhos choravam tanto,
Que apiedavam os rochedos.»
(a Emília, tirando um anel do dedo)
Arruma este anel.
Pobre Bárbara!
Costumava a história
com esta frase simples terminar:
«Ele fora nado para a sua glória,
Eu para amar...»
(interrompendo-se, a Emília)
Escuta... Ouço um lamento.
Cala-te. Quem bate àquela porta?

Emília
É o vento.

Desdémona
«Eu para amá-lo e para expirar...
Cantemos! Cantemos!
Salgueiro, salgueiro!»
Emília, adeus.
Como me ardem os olhos.
É presságio de lágrimas. Boa noite.
(abraça Emília, que sai)
Ah! Emília, adeus, Emília adeus!
(ajoelha-se em frente da Virgem)
Ave Maria, cheia de graça, eleita és
Entre as esposas e virgens;
Seja bendito o fruto,
Ó Bendita,
Do teu materno ventre, Jesus.
Ora por quem, adorando, a teus pés se prostra,
Ora pelo pecador,
Pelo inocente,
Pelo fraco oprimido e pelo poderoso,
Mísero ele também, a tua piedade mostra.
Ora por quem sob o ultrage inclina
A fronte e sob a mofina sorte:
Por nós, por nós, ora, ora,
Sempre e na hora da nossa morte,
Ora por nós, ora por nós, ora,
Ave Maria!... Na hora da morte,
Ave!...
Amen.

Turandot (Puccini)

«Nessun dorma!»

libreto: Giuseppe Adami e Renato Simoni

Il principe
Nessun dorma!... Nessun dorma!...
tu pure, o Principessa,
nella tua fredda stanza,
guardi le stelle
che tremano d'amore e di speranza!
Ma il mio mistero è chiuso in me,
il nome mio nessun saprà!
No, no, sulla tua bocca lo dirò
quando la luce splenderà!
Ed il mio bacio scioglierà il silenzio
che ti fa mia!
Dilegua, o notte!... Tramontate, stelle!
Tramontate, stelle! All'alba vincerò!
Vincerò! Vincerò!

Madama Butterfly (Puccini)

«Bimba, bimba, non piangere»

libreto: Giuseppe Giacosa e Luigi Illica

Pinkerton
Bimba, bimba, non piangere
per graccliiar...
...di ranocchi.

Butterfly
Urlano ancor!

Pinkerton
Tutta la tua tribù e i Bonzi tutti del Giappon
non valgono il pianto di quegli occhi cari e
belli.

Butterfly
Davver?
Non Piango più.
E quasi del ripudio non mi duole
per le vostre parole
che mi suonan così dolci nel cor.
(Si china per baciare la mano a Pinkerton)

Pinkerton
Che fai? La man...?

Butterfly
M'han detto che laggiù
tra la gente costumata
è questo il segno del maggior rispetto.

Suzuki *(internamente, brontolando)*
E Izaghi ed Izanami Sarundasico, e Kami,
e Izaghi ed Izanami Sarundasico, e Kami.

Pinkerton
Chi brontola lassù?

Butterfly
È Suzuki che fa la sua preghiera seral.

Pinkerton
Viene la sera.

Butterfly
E l'ombra e la quiete.

Pinkerton
E sei qui sola.

Butterfly
Sola e rinnegata!
Rinnegata — e felice!

(Pinkerton batte le mani; i servi e Suzuki accorrono subito)

Pinkerton *(ai servi)*
A voi, chiudete!

Butterfly
Sì, sì, noi tutti soli,
e fuori il mondo...

Pinkerton
E il Bonzo furibondo.

Butterfly *(a Suzuki, che sta aspettando gli ordini)*
Suzuki, le mie vesti.

Suzuki *(a Pinkerton)*
Buona notte.

(Butterfly entra nella casa ed aiutata da Suzuki leva la veste nuziale ed indossa una tuta bianca)

Butterfly
Quest'obi pomposa di scioglier mi tarda...

Pinkerton
Con moti...

Butterfly
...si vesta la sposa di puro candor.
Tra motti sommessi sorride e mi guarda.
Celarmi potessi!...

Pinkerton
...di scioltolo i nodi allenta e scioglie!
Pensar che quel giocattolo è mia moglie!
Mia moglie! Ma tal grazia dispiega...

Butterfly
...ne ho tanto rossore!

Pinkerton
...ch'io mi struggo per...

...la febbre d'un subito desio.

Butterfly
E ancor l'irata voce mi maledice –

Turandot

«Ninguém durma!»

Príncipe
Ninguém durma!... Ninguém durma!...
Tu, porém, ó Princesa,
Na tua alcova fria,
Estás olhando as estrelas
Que tremulam de amor e de esperança!
Mas o meu segredo guardo-o eu,
O meu nome ninguém saberá!
Não, não, sobre a tua boca o direi
Quando a luz resplandecer!
E o meu beijo romperá o silêncio
Que te faz minha!
Extingue-te, ó noite!... Apagai-vos, estrelas!
Apagai-vos, estrelas! Com a aurora vencerei!
Vencerei! Vencerei!

Madama Butterfly

«Filha, filha, não chores»

Pinkerton
Filha, filha, não chores
São só rãs...
... A coaxar.

Butterfly
Ainda gritam!

Pinkerton
Toda a tua tribo e todos os bonzos do Japão
Não valem o pranto desses queridos
E lindos olhos.

Butterfly
Deveras?
Não choro mais.
E o repúdio quase já me não faz sofrer
Com as vossas palavras
Que me soam no coração tão docemente.
(Inclina-se para beijar a mão de Pinkerton)

Pinkerton
Que estás a fazer? A mão...?

Butterfly
Disseram-me que por lá,
Entre as pessoas educadas,
É este o sinal de maior respeito.

Suzuki *(fora de cena, entre dentes)*
E Izaghi ed Izanami Sarundasico, e Kami,
E Izaghi ed Izanami Sarundasico, e Kami.

Pinkerton
Quem está ali a resmungar?

Butterfly
É Suzuki a rezar as suas orações da noite.

Pinkerton
A noite está a chegar.

Butterfly
E a sombra e a calma.

Pinkerton
E estás aqui sozinha.

Butterfly
Só e escorraçada,
Escorraçada — e feliz!

(Pinkerton bate as palmas; os servos e Suzuki acorrem apressadamente)

Pinkerton
Podem fechar!

Butterfly
Sim, sim, nós sozinhos
E, lá fora, o Mundo...

Pinkerton
E o bonzo furibundo.

Butterfly *(a Suzuki, que espera ordens)*
Suzuki, as minhas roupas.

Suzuki *(a Pinkerton)*
Boa noite.

(Butterfly entra em casa e, com a ajuda de Suzuki, despe a veste nupcial e enverga outra toda branca)

Butterfly
Tenho pressa de despir esta pomposa «obi»...

Pinkerton
Com jeito...

Butterfly
...veste-se a esposa de candura,
Com gestos submissos olha-me e sorri.
Se pudesse esconder-me!...

Pinkerton
...de esquilo, os laços alarga e desata!
Pensar que este brinquedo é minha mulher!
Minha mulher! Mas tanta graça emana dela...

Butterfly
...sinto-me corar tanto!

Pinkerton
...que me consome...

...a febre dum súbito desejo.

Butterfly
E ainda a voz irada me maldiz...

Butterfly, rinnegata,
rinnegata e felice.

Pinkerton
Bimba dagli occhi pieni di malia,
ora sei tutta mia,
Sei tutta vestita di giglio.
Mi piace la treccia tua bruna
fra i candidi veli.

Butterfly
Somiglio la dea della luna,
la piccola dea della luna
che scende la notte dal ponte del ciel.

Pinkerton
E affascina i cuori.

Butterfly
E li prende e li avvolge in un bianco mantel,
e via se li reca negli alti reami.

Pinkerton
Ma intanto finor non m'hai detto,
ancor non m'hai detto che m'ami.
Le sa quella dea le parole
che appagan gli ardenti desir?

Butterfly
Le sa. Forse dirle non vuole
per tema d'averne a morir,
per tema d'averne a morir!

Pinkerton
Stolta paura, l'amor non uccide
ma da vita, e sorride per gioie celestiali
come ora fa nei tuoi lunghi occhi ovali.

Butterfly
Adesso voi siete per me
l'occhio del firmamento.
E mi piaceste dal primo momento
che vi ho veduto.
Siete alto, forte.
Ridete con modi si palesi
e dite cose che mai non intesi.
Or son contenta,
or son contenta.
Vogliatemi bene,
un bene piccolino,
un bene da bambino,
quale a me si conviene.
Vogliatemi bene.
Noi siamo gente avvezza alle piccole cose
umili e silenziose,
ad una tenerezza sfiorante e pur profonda
come il ciel, come l'onda del mare!

Pinkerton
Dammi ch'io baci le tue mani care.
Mia Butterfly! Come t'han ben nomata,
tenue farfalla.

Butterfly
Dicon che oltre mare se cade in man dell'uom,
ogni farfa'la da uno spillo è trafitta
ed in tavola infitta!

Pinkerton
Un po pi vero c'è.
E tu lo sai perchè?
Perche non fugge più.
Io t'ho ghermita,
ti serro palpitante.
Sei mia!

Butterfly
Sì, per la vita!

Pinkerton
Vieni, vieni!
Via dall'anima in pena
l'angoscia paurosa.
È notte serena!
Guarda: dorme ogni cosa!

Butterfly
Ah! Dolce notte!

Pinkerton
Vieni, vieni!

Butterfly
Quante stelle!...

...Non le vidi mai sì belle!

Pinkerton
È notte serena!

Ah! Vieni, vieni!
È notte serena!
Guarda: dorme ogni cosa!

Butterfly
Dolce notte! Quante stelle!

Pinkerton
Vieni, vieni!

Butterfly
Non le vidi mai sì belle!

Pinkerton
Vieni, vieni

Butterfly
Trema, brilla, ogni favilla...

Pinkerton
Vien sei mia!

Butterfly
...col baglior d'una pupilla!

Pinkerton
Via l'angoscia dal tuo...

Butterfly
Oh!...

Butterfly, renegada,
Renegada e feliz.

Pinkerton
Menina, de olhos cheios de magia,
Agora és toda minha.
Estás toda de lírio vestida.
Gosto dos teus cabelos escuros
Por entre os brancos véus.

Butterfly
Pareço a deusa da Lua,
A pequena deusa da Lua
Que, à noite, vai descendo pela ponte do céu.

Pinkerton
E os corações seduz.

Butterfly
E os toma e envolve num alvo manto
E os leva com ela para altas paragens.

Pinkerton
Mas, entretanto, até agora ainda não disseste,
Ainda não me disseste que me amas.
A tal deusa saberá as palavras
Que acalmam o desejo ardente?

Butterfly
Sabe-as, sim. Talvez não queira dizê-las,
Com medo de por elas morrer,
Com medo de por elas morrer!

Pinkerton
Loucos temores; o amor não mata,
Mas dá vida e sorri de celeste alegria,
Como agora sorri nos teus olhos de amêndoa.

Butterfly
Agora sois para mim
Os olhos do firmamento.
Gostei de vós desde o primeiro momento
Que vos vi.
Sois alto, forte.
Rides tão abertamente
E dizeis coisas que nunca dantes ouvira.
Agora estou contente.
Agora estou contente.
Amai-me,
Um amor pequenino,
Um amor infantil,
Como a mim convém.
Amai-me muito.
Somos um povo afeito às pequenas coisas
Humildes e silenciosas,
A uma ternura leve mas profunda
Como o céu, como as ondas do mar!

Pinkerton
Deixa-me que eu beije as tuas queridas mãos.
Minha Butterfly! Como em teu nome acertaram.
Suave borboleta.

Butterfly
Dizem que, além-mar, se nas mãos dos homens cai,
Toda a borboleta com um alfinete espetam
E num quadro a fixam!

Pinkerton
Mais ou menos assim é.
E sabes tu porquê?
Para que não fuja mais.
Eu apanhei-te
E te aperto, palpitante.
És minha!

Butterfly
Sim, toda a vida!

Pinkerton
Vem, vem!
Fuja da alma aflita
A angústia temerosa.
Que noite serena!
Olha: tudo em volta dorme!

Butterfly
Ah, doce noite!

Pinkerton
Vem, vem!

Butterfly
Quantas estrelas!...

...nunca as vi assim tão belas!

Pinkerton
Que noite serena!

Ah, vem, vem!
Que noite serena!
Olha: tudo em volta dorme!

Butterfly
Doce noite! Quantas estrelas!

Pinkerton
Vem, vem!

Butterfly
Nunca as vi assim tão belas!

Pinkerton
Vem, vem!

Butterfly
Treme, brilha, cada centelha...

Pinkerton
Vem, és minha!

Butterfly
... com o fulgor duma pupila!

Pinkerton
Fuja a angústia do teu...

Butterfly
Oh!

...O! quanti occhi fissi, attenti
d'ogni parte a riguardar,
pei firmamenti, via pei lidi, via pei mare!

Pinkerton
...cor! Ti serro palpitante.
Sei mia! Ah, vien, vien, sei mia!
Ah! Vieni, guarda: dorme ogni cosa!

Ti serro palpitante. Ah...

...vien!

Butterfly
O! quanti occhi fissi, attenti.

Quanti sguardi ride il ciel! Ah!

Pinkerton
Guarda: dorme ogni cosa. Ah! vien!
Ah! vieni, vieni!

Butterfly
Dolce...

...notte! Tutto estatico d'amor, ride il ciel!

Pinkerton
Ah! vien, ah! vien! Sei mia!

Manon Lescaut (Puccini)

«Donna non vidi mai»

libreto: Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, Giulio Ricordi, Marco Praga e Domenico Oliva

Des Grieux
Donna non vidi mai
simile a questa.
A dirle: io t'amo,
a nuova vita l'alma mia si desta.
«Manon Lescaut mi chiamo!»
Come queste parole profumate
mi vagan nello spirto e ascose
fibre vanno a carezzare.
O sussurro gentil,
deh! non cessar, deh! non cessar!
O sussurro gentil,
deh! non cessare, deh! non cessar!
Manon Lescaut mi chiamo!
Sussurro gentil,
deh! non cessar! deh! non cessar! deh! non cessar!

Tosca (Puccini)

«Vissi d'arte»

libreto: Giuseppe Giacosa e Luigi Illica

Tosca
Vissi d'arte, vissi d'amore,
non feci mai male ad anima viva!
Con man furtiva
quante miserie conobbi, aiutai.
Sempre con fe' sincera
la mia preghiera
ai santi tabernacoli salì,
sempre con fe' sincera
diedi fiori agli altar.
Nell' ora del dolore
perché, perché, Signore,
perché me ne rimuneri così?
Diedi gioielli
della Madonna al manto,
e diedi il canto
agli astri, al ciel, che ne ridean più belli.
Nell'ora del dolor
perché, perché, Signor, ah!
perché me ne rimuneri così?
(singhiozzando)

Scarpia
Risolvi!

Tosca
Mi vuoi supplice a' tuoi piedi?

«E lucevan le stelle»

Cavaradossi
E lucean le stelle... e olezzava
la terra... stridea l'uscio
dell'orto... e un passo sfiorava la rena.
Entrava ella, fragrante,
mi cadea fra le braccia.
Oh! dolci baci, a languide carezze,
mentr'io fremente
le belle forme disciogliea dai veli!
Svani per sempre il sogno mio d'amore...
l'ora è fuggita
e muoio disperato!... e muoio disperato!
e non ho amato mai la vita!

(Scoppia in singhiozzi. Tosca gli presenta il salvacondotto. Cavaradossi legge il foglio che gli presenta Tosca)

Cavaradossi
Ah! «Franchigia a Floria Tosca...

Cavaradossi e Tosca *(leggendo insieme)*
...e al cavaliere
che l'accompagna.»

Tosca
Sei libero!...

Oh! Quantos olhos fixos, atentos,
De todo o lado observam,
Lá no céu, pelas praias, pelo mar!

Pinkerton
...coração! Te abraço, palpitante.
És minha! Ah, vem, vem, és minha!
Ah, vem! Olha: tudo em volta dorme!

Te abraço. Ah...

...vem!

Butterfly
Oh! Quantos olhos fixos, atentos,

Quantos olhares, ri o céu. Ah!

Pinkerton
Olha: tudo em volta dorme. Ah, vem!
Ah! vem, vem!

Butterfly
Doce...

...noite! Num êxtase de amor, ri o céu!

Pinkerton
Ah, vem! Ah, vem! És minha!

Manon Lescaut

«Nunca vi mulher...»

Des Grieux
Nunca vi mulher
semelhante a esta.
Ao dizer-lhe: eu amo-te.
Para uma nova vida a minha alma desperta.
«Manon Lescaut é o meu nome!»
Como estas palavras perfumadas
Me vagueiam pelo espírito e secretas
Fibras vêm estimular-me.
Ó murmúrio gentil,
Ah, não cesses, ah, não cesses!
Ó murmúrio gentil,
Ah, não cesses, ah, não cesses!
Manon Lescaut é o meu nome!
Murmúrio gentil,
Ah, não cesses, ah, não cesses, ah, não cesses!

Tosca

«Vivi de arte»

Tosca
Vivi de arte, vivi de amor,
Nunca fiz mal a qualquer ser vivo!
Incognitamente,
Quanta miséria conheci, ajudei.
Sempre com fé sincera,
A minha prece
Aos santos tabernáculos se elevou.
Sempre com fé sincera,
Dei flores para os altares.
Na hora da minha dor,
Porquê? porquê, Senhor,
Porque me pagas assim?
Jóias dei,
Para, da Virgem, o manto;
E dei o meu canto
Aos astros, ao céu, que então riam mais belos.
Na hora da minha dor,
Porquê, porquê, Senhor, ah!
Porque me pagas assim?
(soluçando)

Scarpia
Resolve!

Tosca
Queres-me, suplicante, a teus pés?

«E luziam as estrelas»

Cavaradossi
E luziam as estrelas... e rescendia
A terra... do jardim rangia
A cancela... e um passo aflorava a areia.
Entrava ela, fragrante.
Caía-me nos braços.
Oh, doces beijos, oh, lânguidas carícias,
Enquanto eu, fremente,
As belas formas soltava dos véus!
Esvai-se para sempre o meu sonho de amor!
A hora fugiu
E morro desesperado... e morro desesperado!
E nunca amei tanto a vida!

(Rompe em soluços. Tosca apresenta-lhe o salvo-conduto. Cavaradossi lê o papel que Tosca lhe estende)

Cavaradossi
Ah! «Franquia a Floria Tosca...

Cavaradossi e Tosca *(lendo juntos)*

...e ao cavalheiro
que a acompanha».

Tosca
Estás livre!

Cavaradossi *(guarda il foglio; ne legge la firma)*
«Scarpia!...»
Scarpia che cede? La prima
sua grazia è questa...

Tosca *(ripone il salvacondotto in una borsa)*
E l'ultima!

Cavaradossi
Che dici?...

Tosca
Il tuo sangue o il mio amore
voleo. Fur vani scongiuri e pianti.
Invan, pazza d'orror,
alla Madonna mi volsi e ai Santi...
L'empio mostro
dicea: «Già
nei ciel il patibol le braccia leva!»
Rullavano i tamburi...
Rideva, l'empio mostro... rideva...
già la sua preda pronto a ghermir!
«Sei mia?» Sì. Alla sua brama
mi promisi. Lì presso
luccicava una lama...
Ei scrisse il foglio liberator,
venne all' orrendo amplesso...
Io quella lama gli piantai nel cor.

Cavaradossi
Tu?... di tua man l'uccidesti! tu pia,
tu benigna, e per me!

Tosca
N'ebbi le man
tutte lorde di sangue!...

Cavaradossi *(prendendo le mani di Tosca)*
O dolci mani mansuete e pure,
o mani elette a bell'opre e pietose,
a carezzar fanciulli, a coglier rose,
a pregar, giunte, per le sventure,
dunque in voi, fatte dall'amor sicure,
giustizia le sue sacre armi deposa?
Voi deste morte, o man vittoriose,
o dolci mani mansuete e pure!...

Tosca *(svincolando le mani)*
Senti... l'ora è vicina; io già raccolsi
ore e gioielli... una vettura è pronta.
Me prima... ridi, amor... prima sarai
fucilato — per finta — ad armi scariche.
Simulato supplizio. Al colpo... cadi.
I soldati se ne vanno e noi siam salvi!
Poscia a Civitavecchia... una tartana...
e via pel mar!

Cavaradossi
Liberi!

Tosca
Liberi!

Cavaradossi
Via pel mar!

Tosca
Chi si duole in terra più?
Senti effluvi di rose?
Non ti par che le cose
aspettan tutte innamorate il sole?

Cavaradossi
Amaro sol per te m'era il morire,
da te prende la vita ogni splendore;
all'esser mio la gioia ed il desire
nascon di te, come di fiamma ardore.
Io folgorare i cieli e scolorire
vedrò nell'occhio tuo rivelatore,
e la beltà delle cose più mire
avrà sol da te voce e colore.

Tosca
Amor che seppe a te vita serbare
ci sarà guida in terra, in mar nocchiere
e vago farà il mondo a riguardare.
Finché congiunti alle celesti sfere
disgiuntere, siccome alte sul mare
o sol cadente, nuvole leggere! Nuvole leggere!
(Rimangono commossi, silenziosi; poi Tosca, chiamata dalla realtà delle cose, si guarda attorno inquieta)
E non grugnono...
Bada!
Al colpo egli è mestiere
che tu subito cada.

Cavaradossi
Non temere
che cadrò sul momento — e al naturale.

Tosca
Ma stammi attento — di non farti male!
Con scenica scienza
io saprei la movenza...

Cavaradossi
Parlami ancor come dianzi parlavi;
è così dolce il suon della tua voce!

Tosca
Uniti ed esultanti
diffonderem pel mondo i nostri amori,
armonie di colori...

Tosca e Cavaradossi
... armonie di canti diffonderem.
Trionfal
di nova speme
l'anima frene
in celestial
crescente ardor.
Ed in armonico vol
già l'anima va
all'estasi d'amor.

Cavaradossi *(olha a folha e lê a assinatura)*
«Scarpia!...»
Scarpia que cede? A primeira
Graça dele é esta...

Tosca *(guarda o salvo-conduto numa bolsa)*
E a última!

Cavaradossi
Que dizes?

Tosca
O teu sangue e o meu amor
Queria. Foram vãs as súplicas e o pranto.
Em vão, louca de horror,
Me dirigi à Virgem e aos santos...
O monstro impiedoso
Dizia: «já
Aos céus o patíbulo o braço ergue!»
Rufavam os tambores...
E ria, o monstro impiedoso... e ria,
Prestes a saltar sobre a sua presa!
«És minha?» Sim. Ao seu desejo
Me ofereci. Ali perto,
Uma faca cintilava...
Ele escreveu o passe libertador,
Veio ao horrendo amplexo...
Eu cravei-lhe no coração aquela faca.

Cavaradossi
Tu?... com tuas mãos o mataste! Tu, piedosa,
Tu, bondosa, e por mim!

Tosca
Fiquei com as mãos
Todas sujas de sangue!

Cavaradossi *(tomando as mãos de Tosca)*
Ó doces mãos, suaves e puras,
Ó mãos feitas para obras belas e piedosas,
Para acariciar crianças, para colher rosas,
Para rezar, juntas, pelas desventuras,
Pois em vós, de amor seguras,
A Justiça depôs as suas sagradas armas?
Vós destes morte, ó mãos vitoriosas,
Ó doces mãos, suaves e puras!...

Tosca *(soltando as mãos)*
Ouve... Chegou a hora; já reuni
Dinheiro e jóias... uma viatura está pronta.
Mas antes... ri-te, amor... antes, serás
Fuzilado — a fingir — com armas descarregadas.
Suplício simulado. Com os tiros... cais.
Os soldados vão-se e nós estamos salvos!
Depois, para Civitavecchia... uma tartana...
E aí vamos, pelo mar!

Cavaradossi
Livres!

Tosca
Livres!

Cavaradossi
Pelo mar!

Tosca
Quem mais já sofre na terra?
Sentes eflúvios de rosas?
Não te parece que as coisas
Esperam todas, enamoradas, o Sol?

Cavaradossi
Amargo só por ti me era morrer,
De ti colhe a vida todo o esplendor;
Em mim, a alegria e o desejo
Nascem de ti, como da chama o calor.
O refulgir dos céus e o seu desmaiar
Verei nos olhos teus reveladores,
E a beleza das coisas mais raras,
De ti só receberá a voz e as cores.

Tosca
O amor, que soube a vida te conservar,
De guia nos servirá em terra, de piloto no mar,
E tornará o mundo belo de contemplar.
Até que, chegados às celestes esferas,
Nos dissiparemos, assim como, altas, sobre o mar
Ao Sol poente, as leves neblinas, as leves neblinas.
(Permanecem comovidos, silenciosos; depois, voltando à realidade, Tosca olha em redor, inquieta)
E não chegam...
Tem cuidado!
Com os tiros é preciso
Que tu caias logo.

Cavaradossi
Não receies.
Que cairei nesse instante — e com ar natural.

Tosca
Mas toma tento — não te faças mal!
Com técnica teatral
Estudarei os movimentos...

Cavaradossi
Fala-me ainda como dantes falavas;
É tão doce o som da tua voz!

Tosca
Unidos e exultantes,
Difundiremos pelo mundo os nossos amores,
Harmonias de cores...

Tosca e Cavaradossi
...Harmonias de cantos difundiremos,
Triunfante
De nova esperança,
A alma estremece
Em celestial,
Crescente ardor.
E em harmónico vôo
Já o espírito se eleva
Ao êxtase de amor.

(continua)

Para MANAUS e BOA VISTA - Via aérea Cz $

Textos da gravação n.º 46 (continuação)

Tosca (Puccini)

«E lucevan le stelle» (continuación)

(il cielo si fa più luminoso: è l'alba)

Tosca
Gli occhi si chiuderò con mille baci
e mille ti dirò nomi d'amore.

(il carceriere si avvicina; suonano le 4)

Carceriere
L'ora!

Cavaradossi
Son pronto.

Tosca *(a Cavaradossi, con voce bassissima)*
Tieni a mente: al primo
colpo giù...

Cavaradossi *(sottovoce)*
Giù.

Tosca
Né rialzarti innanzi
ch'io ti chiami.

Cavaradossi
No, amore!

Tosca
E così bene.

Cavaradossi *(sorridendo)*
Come la Tosca in teatro.

Tosca *(vedendolo sorridere)*
Non ridere...

Cavaradossi *(serio)*
Così?

Tosca
Così.

(Frattanto dalla scaletta è salito un drappello di soldati: lo comanda un ufficiale; seguono Spoletta, il sergente, il carceriere. Cavaradossi segue l'ufficiale, Tosca si colloca in modo da poter spiare quanto succede sulla piattaforma)

Tosca
Come è lunga l'attesa!
Perché indugiano ancor?
Già sorge il sole...
Perché indugiano ancora?... è una commedia,
lo so... ma queste angoscia eterna pare!...
Ecco!... apprestano l'armi... Com'è bello
il mio Mario!...

Tosca

«E luziam as estrelas» (cont.)

(o céu faz-se mais luminoso; é a aurora)

Tosca
Os olhos te fecharei com mil beijos
E mil nomes te darei de amor.

(o carcereiro aproxima-se; soam as 4 horas)

Carcereiro
São horas!

Cavaradossi
Estou pronto.

Tosca *(a Cavaradossi, em voz baixa)*
Lembra-te bem: ao primeiro
Tiro, cais...

Cavaradossi *(baixo)*
Caio.

Tosca
Não te levantes, antes
Que eu te chame.

Cavaradossi
Não, amor!

Tosca
E cai bem.

Cavaradossi *(sorrindo)*
Como a Tosca no teatro.

Tosca *(vendo-o sorrir)*
Não rias...

Cavaradossi *(sério)*
Assim?

Tosca
Assim.

(Entretanto, pelas escadinhas subiu um pelotão de soldados; comanda-os um oficial; seguem-no Spoletta, o sargento, o carcereiro. Cavaradossi segue o oficial e Tosca coloca-se de maneira a poder observar o que se passa na plataforma)

Tosca
Como é longa a espera!
Porque ainda se demoram?
Já nasce o Sol...
Porque ainda se demoram?... é uma comédia,
Bem sei... mas esta angústia eterna parece...
Pronto!... preparam as armas... Como é belo
O meu Mário!...

Là! muoiì...
Ecco un artista!...

(Spoletta allontana il sergente impedendogli di dare il colpo di grazia; poi tutti scendono la scala. Tosca ha sorvegliato tutti quei movimenti temendo che Cavaradossi, per impazienza, si muova o parli prima del momento opportuno)

Tosca
O Mario, non ti muovere.
S'avviano... tac!! vanno... scendono... scendono...
Ancora non ti muovere...
(Corre verso Cavaradossi)
Presto, su! Mario! Mario! Su, presto!
Andiamo! Su, su! Mario! Mario!
Ah! Morto! Morto! Morto!
O Mario... morto? tu? così?
Finire così? Finire così?
Tu, morto... morto? Mario!
Povera Floria tua! Mario! Mario!

Le voci di Spoletta, Sciarrone, alcuni soldati
Ah!

La voce di Sciarrone
Vi dico, pugnalato!

Le voci di Spoletta, alcuni soldati
Scarpia?...

La voce di Sciarrone
Scarpia!

La voce di Slopetta
La donna è Tosca!

Le voci di Sciarrone, alcuni soldati
Che non sfugga!

Le voci di Spoletta e Sciarrone
Attenti agli sbocchi delle scale...

Sciarrone
È lei!

Spoletta
Ah! Tosca, pagherai
ben cara la sua vita...

Tosca
Colla mia!
(Spoletta fa per gettarsi su Tosca, ma essa lo respinge violentemente, corre al parapetto e dall'alto grida)
O Scarpia, avanti a Dio!...
(Si getta nel vuoto)

Agora! Morre!
Aí está um artista!...

(Spoletta afasta o sargento, impedindo-o de dar o golpe de misericórdia; depois, todos descem a escada. Tosca seguiu todos estes movimentos, com receio de que Cavaradossi, por impaciência, se vá mexer ou falar antes do momento oportuno)

Tosca
Ó Mário, não te mexas.
Estão a sair... cala-te! Aí vão... descem... descem...
Não te mexas ainda...
(corre para Cavaradossi)
Depressa, vamos! Mário! Mário! Vamos, depressa!
Partamos! Vamos, vamos! Mário! Mário!
Ah! Morto! Morto! Morto!
Ó Mário... morto? Tu? Assim?
Acabar assim? Acabar Assim?
Tu, morto... morto? Mário!
Pobre Floria tua! Mário! Mário!

Vozes de Spoletta, Sciarrone, alguns soldados
Ah!

Voz de Sciarrone
Estou a dizer-vos, apunhalado!

Vozes de Spoletta, alguns soldados
Scarpia?...

Voz de Sciarrone
Scarpia!

Voz de Spoletta
A mulher é Tosca!

Vozes de Sciarrone, alguns soldados
Que não fuja!

Vozes de Spoletta e Sciarrone
Atenção às saídas das escadas...

Sciarrone
É ela!

Spoletta
Ah! Tosca, pagarás
Bem cara a sua vida...

Tosca
Com a minha!
(Spoletta tenta agarrar Tosca, mas esta empurra-o violentamente, corre ao parapeito e, do alto das muralhas, grita)
Ó Scarpia, diante de Deus!...
(Atira-se ao abismo)

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo n.º 60

Textos da gravação n.º 47

Hippolyte et Aricie (Rameau)

«Quelle plainte en ces lieux m'appelle?»

libreto: Simon Joseph Pellegrin

Phèdre
Quelle plainte en ces lieux m'appele?

Cor
Hippolyte n'est plus.

Phèdre
Il n'est plus! O douleur mortelle!

Cor
O regret superflus!

Phèdre
Quel sort l'a fait tomber dans la nuit éternelle?

Cor
Un monstre furieux, sorti du sein des flotes,
vient de nous ravir ce héros.

Phèdre
Non, sa mort est mon seul ouvrage.
Dans les Enfers c'est par moi qu'il descend.
Neptune de Thésée a cru venger l'outrage.
J'ai versé le sang innocent. Qu'ai-je fait?
Quels remords! Ciel! J'entends le tonnerre.
Quel bruit! Quels terribles éclats!
Fuyons! Où me cacher? Je sens trembler la terra.
Les Enfers s'ouvrent sous mes pas.
Tous les dieux, conjurés pour me livrer la guerre,
arment leurs redoutables bras.
Dieux cruels, vengeurs implacables!
Suspendez un courroux qui me glace d'effroi!
Ah! Si vous êtes équitables,
ne tonnez pas encor sur moi!
La gloire d'un héros que l'injustice opprime,
vous demande un juste secours.
Laissez-moi révéler à l'auteur de ses jours
son innocence et mon crime!

Cor
O remords superflus! Hippolyte n'est plus!

Hippólito e Arícia

«Que lamento a estes lugares me chama?»

Fedra
Que lamento a estes lugares me chama?

Coro
Hipólito morreu.

Fedra
Morreu! Oh, desgosto fatal!

Coro
Oh, remorsos supérfluos!

Fedra
Que destino o faz cair na eterna noite?

Coro
Um monstro furioso, do bojo das ondas saído,
Acaba de nos arrebatar este herói.

Fedra
Não, a sua morte só a mim se deve.
Por minha causa desceu ele aos infernos.
Neptuno julgou que vingava o ultraje de Teseu.
Derramei sangue inocente. Que fiz eu?
Que remorsos! Céus, Ouço o trovão!
Que ruído! Que horrendos relâmpagos!
Fujamos! Onde esconder-me? Sinto tremer a terra.
Os Infernos abrem-se sob os meus passos.
Todos os deuses reunidos para me fazerem guerra,
Armam os seus terríveis braços.
Deuses cruéis, vingadores implacáveis!
Suspendei a fúria que de pavor me gela!
Ah! se sois imparciais,
Não trovejeis mais sobre mim!
A glória dum herói que a injustiça oprime,
Reclama de vós um justo socorro.
Deixai-me revelar ao autor dos seus dias
A sua inocência e o meu crime.

Coro
Oh, remorsos supérfluos! Hipólito morreu!

Les pêcheurs de perles (Bizet)

«De mon amie»

libreto: Michel Carré, E. Cormon

Nadir
De mon amie,
fleur endormie
au fond du lac silencieux,
j'ai vu dans l'onde
claire et profonde
étinceler le front joyeux
et les doux yeux, et les doux yeux.
Ma bien-aimée est enfermée
dans un palais d'or et d'azur.
Je l'entends rire et je vois luire
sur le cristal du gouffre obscur
son regard pur, son regard pur.

Lakmé (Delibes)

«Où va la jeune hindoue?»

libreto: Edmond Gondinet e Philippe Gille

Lakmé
Où va la jeune hindoue,
fille des Parias,
quand la lune se joue
dans les grands mimosas?
Elle court sur la mousse
et ne se souvient pas
que partout on repouse
l'enfant des parias.
Elle court sur la mousse,
l'enfant des parias,
le long des lauriers roses,
rêvant de douces choses.
Ah! Elle passe sans bruit
et riant à la nuit,
à la nuit.
Là-bas dans la forêt plus sombre,
Quel est ce voyageur perdu?
Autour de lui des yeux brillent dans l'ombre.
Il marche encore au hasard éperdu.
Les fauves rugissent de joie,
Ils vont se jeter sur leur proie.

Os Pescadores de Pérolas

«Da minha amiga»

Nadir
Da minha amiga,
Flor adormecida
No fundo do lago silencioso,
Eu vi na onda,
Clara e profunda,
Cintilar o rosto jubiloso
E os doces olhos, e os doces olhos.
A minha amada está encerrada
Num palácio de ouro e azul.
Ouço-a rir e vejo brilhar,
Sobre o cristal do abismo obscuro,
O seu olhar puro, o seu olhar puro.

Lakmé

«Aonde vai a jovem hindu?»

Lakmé
Aonde vai a jovem hindu,
Filha dos párias,
Enquanto o luar brinca
Entre as grandes mimosas?
Vai sobre o musgo, correndo,
E nem se lembra já
Que por todo o lado repudiam
A filha dos párias.
Vai sobre o musgo, correndo,
A filha dos párias.
Ao longo dos loureiros rosas,
Sonhando doces coisas.
Ah! Vai passando sem ruído,
A rir-se para a noite,
Para a noite.
Ali, na floresta mais escura,
Quem será o viajante perdido?
Em seu redor brilham olhos na sombra,
E caminha, ao acaso, cegamente.
Alegres, rugem as feras,
Prontas a cair sobre a presa.

la jeune fille accourt et brave leurs fureurs.
Elle a dans sa main la baguette
où tinte la clochette, où tinte la clochette
des charmeurs.
Ah! Ah! Ah! Ah!
L'étranger la regarde,
elle reste éblouie.
Il est plus beau que les Rajahs!
Il rougira s'il sait qu'il doit la vie
à la fille des parias.
Mais lui, l'endormant dans un rêve,
jusque dans le ciel il l'enlève
en lui disant:
«Ta place est là!»
C'était Vishnou, fils de Brahma!
Depuis ce jour au fond des bois,
le voyageur entend parfois
le bruit léger de la baguette
où tinte la clochette
des charmeurs.
Ah! Ah! Ah! Ah!

A donzela acorre e enfrenta os seus furores.
Tem na sua mão a vareta
Onde tilinta a sineta, onde tilinta a sineta
Dos encantadores.
Ah! Ah! Ah! Ah!
O estrangeiro a contempla,
Ela fica deslumbrada.
Ele é mais belo que os rajás!
Irá corar quando souber que deve a vida
À filha dos párias.
Mas ele, adormecendo-a num sonho,
Leva-a consigo até aos Céus,
Dizendo-lhe:
«O teu lugar é aqui!»
Era Vixnu, filho de Brama!
Desde esse dia, no fundo dos bosques,
O viajante ouve, por vezes,
O som leve da vareta
Onde tilinta a sineta
Dos encantadores.
Ah! Ah! Ah! Ah!

Faust (Gounod)

«Quel trouble... Salut, demeure»

libreto: Jules Barbier, Michel Carré

Faust
Quel trouble inconnu me pénètre!
Je sens l'amour s'emparer de mon être.
O Marguerite! À tes pieds me voici!
Salut, demeure chaste et pure.
Salut, demeure chaste et pure
où se devine la présence
d'une âme innocente et divine!
Que de richesse en cette pauvreté!
En ce réduit, que de félicité...!
Que de richesse,
que de richesse en cette pauvreté!
En ce réduit, que de félicité!
Ô nature, c'est là que tu la fais si belle!
C'est là que cette enfant
a dormi sous ton aile,
a grandi sous tes yeux.
Là que, de ton haleine
enveloppant son âme,
tu fis avec amour épanouir la femme
en cet ange des cieux.
C'est là! Oui! C'est là!
Salut, demeure chaste et pure!
Salut, demeure chaste et pure
où se devine la présence
d'une âme innocente et divine.
Salut! Salut, demeure chaste et pure
où se devine la présence
d'une âme innocente et divine!

Fausto

«Que estranha perturbação... Salve, morada»

Fausto
Que estranha perturbação me invade!
Sinto o amor avassalar todo o meu ser.
O Margarida! Aqui estou a teus pés!
Salve, morada casta e pura.
Salve, morada casta e pura,
Onde se adivinha a presença
Duma alma inocente e divina!
Quanta riqueza nesta humildade!
Nesta choupana, quanta felicidade...!
Quanta riqueza,
Quanta riqueza nesta humildade!
Nesta choupana, quanta felicidade!
Ó Natureza, foi aqui que a fizeste tão bela!
Foi aqui que, criança,
Dormiu sob o teu tecto,
Cresceu sob os teus olhos.
Aqui que, com o teu hálito
Envolvendo a tua alma,
Fizeste, com amor, desabrochar a mulher
Neste anjo dos Céus.
Foi aqui! Sim! Foi aqui!
Salve, morada casta e pura!
Salve morada casta e pura
Onde se adivinha a presença
Duma alma inocente e divina.
Salve! Salve, morada casta e pura
Onde se adivinha a presença
Duma alma inocente e divina!

Les contes d'Hoffmann (Offenbach)

«Belle nuit, ô nuit d'amour» (Barcarolle)

libreto: Jules Barbier, Michel Carré

Giulietta et Nicklause
Belle nuit, ô nuit d'amour,
souris à nos ivresses.
Nuit plus douce que le jour,
ô belle nuit d'amour!
Le temps fuit et sans retour;
emporte nos tendresses!
Loin de cet heureux séjour,
le temps fuit sans retour;
Zéphyrs embrasés,
versez-nous vos caresses;
Zéphyrs embrasés,
donnez-nous vos baisers.
Belle nuit, ô nuit d'amour,
souris à nos ivresses,
Nuit plus douce que le jour,
ô belle nuit d'amour!
Ah! Ah!

Os Contos de Hoffmann

«Noite bela, ó noite de amor» (Barcarola)

Giulietta e Nicklause
Noite bela, ó noite de amor,
Sorri ao nosso enebriamento.
Noite mais doce que o dia,
Ó bela noite de amor!
O tempo foge e, sem voltar,
Leva os nossos afectos!
Longe deste ameno lugar,
O tempo foge sem voltar;
Foge-os Zéfiros,
Brindai-nos com vossas carícias;
Fogosos Zéfiros,
Dai-nos vossos beijos.
Noite bela, ó noite de amor,
Sorri ao nosso enebriamento.
Noite mais doce que o dia,
Ó bela noite de amor!
Ah! Ah!

Werther (Massenet)

«Porquoi me réveiller»

libreto: E. Blau, O. Milliet e G. Hartmann

Werther
Pourquoi me réveiller,
ô souffle du printemps,
pourquoi me réveiller?
Sur mon front je sens tes caresses
Et pourtant bien proche est le temps
Des orages et des tristesses!
Pourquoi me réveiller,
ô souffle du printemps?
Demain dans le vallon
viendra le voyageur
se souvenant de ma gloire première;
et ses yeux vainement
chercheront ma splendeur,
ils ne trouveront plus
que deuil et que misère! Hélas!...
Pourquoi me réveiller
ô souffle du printemps!...

Werther

«Porque me hás-de acordar?»

Werther
Porque me hás-de acordar,
Ó sopro da primavera,
Porque me hás-de acordar?
Na minha fronte sinto os teus afagos
Bem próximo, porém, está o tempo
Das tormentas e das tristezas!
Porque me hás-de acordar,
Ó sopro da primavera?
Amanhã no vale,jo,
Estará o viajante,
Recordando a minha glória pristina;
E seus olhos em vão
Procurarão o meu esplendor,
Nada mais acharão
Que luto e miséria! Ai de mim!...
Porque me hás-de acordar,
Ó sopro da primavera!...

Manon (Massenet)

«En fermant les yeux» (Le rêve)

libreto: Henri Meilhac, Philippe Gille

Des Grieux
En fermant les yeux je vois,
là-bas, une humble retraite;
une maisonnette toute blanche
au fond des bois.
Sous ses tranquilles ombrages
les claires et joyeux ruisseaux
où se mirent les feuillages,
chantent avec les oiseaux.
c'est le paradis?
Oh! Non!
Tout est là triste et morose,
car il manque une chose;
il y faut encor Manon.
Non! Là sera notre vie,
si tu le veux, oui, Manon.

Samson et Dalila (Saint-Saëns)

«Mon cœur s'ouvre à ta voix»

libreto: Ferdinand Lemaire

Dalila
Mon cœur s'ouvre à ta voix
comme s'ouvrent les fleurs
aux baisers de l'aurore!
Mais, ô mon bien-aimé,
pour mieux sécher mes pleurs,
que ta voix parle encore;
dis-moi qu'à Dalila tu reviens pour jamais;
redis à ma tendresse
les serments d'autrefois, ces serments que j'aimais!
Ah! réponds à ma tendresse.
Verse-moi, verse-moi l'ivresse!
Réponds à ma tendresse.
Ah! Verse-moi l'ivresse.
Ainsi qu'on voit des blés
les épis onduler
sous la brise légère,
ainsi frémit mon cœur,
prêt à se consoler,
à ta voix qui m'est chère!
La flèche est moins rapide à porter le trépas,
que ne l'est ton amante à voler dans tes bras!
Ah! Réponds à ma tendresse!
Verse-moi, verse-moi l'ivresse.

L'africaine (Meyerbeer)

«O, paradiso»

libreto: Eugène Scribe

Vasco da Gama
Mi batte il cor!
¡Spetacol divin!
Sognata terra,
ecco ti premo al fin.
IO, paradiso,
dall'onde usciti!
Fiorente suol, splendido sol,
in voi rapito son.
Tu m'appartieni,
o, nuovo mondo;
alla mia patria
ti posso, ti posso offrir.
Nostro è questo terreno fecondo
che l'Europa può tutta arricchir.
¡Spetacol divin!
In te rapito, sì, io son.
IO, nuovo mondo,
tu m'appartieni!
Tu appartieni a me, a me, a me.

Louise (Charpentier)

«Depuis le jour»

libreto: Gustave Charpentier

Louise
Depuis le jour où je me suis donnée
Toute fleurie semble ma destinée.
Je crois rêver sous un ciel de féerie,
L'âme encore grisée de ton premier baiser!
Quelle belle vie!
Mon rêve n'était pas un rêve!
Ah! je suis heureuse!
L'amour étend sur moi ses ailes!
Au jardin de mon cœur
chante une joie nouvelle!
Tout vibre, tout se réjouit de mon triomphe!
Autour de moi tout est sourire,
lumière et joie!
Et je tremble délicieusement
au souvenir charmant
du premier jour d'amour!
Quelle belle vie!
Ah! je suis heureuse, trop heureuse!
et je tremble délicieusement
au souvenir charmant
du premier jour d'amour!

Manon

«Cerrando os olhos» (O Sonho)

Des Grieux
Cerrando os olhos, eu vejo,
Ali, um obscuro retiro.
Uma casinha toda branca
No fundo dos bosques.
Sob as suas tranquilas sombras,
Os claros e alegres ribeiros,
Onde se miram a folhagem,
Cantam com as avezinhas.
Será o Paraíso?
Oh, não!
Tudo é ali triste e soturno,
Pois uma coisa lhe falta;
Ainda lhe falta Manon.
Não! Ali será a nossa vida
Se tu quiseres, sim, Manon.

Sansão e Dalila

«O meu coração abre-se à tua voz»

Dalila
O meu coração abre-se à tua voz
Como se abrem as flores
Aos beijos da aurora!
Mas, ó bem-amado,
Para enxugar melhor o meu pranto,
Que fale ainda a tua voz.*
Diz-me que para sempre a Dalila voltarás;
Repete à minha ternura
As juras de outros tempos, aquelas juras que eu amava!
Ah, corresponde à minha ternura.
Verte em mim, verte em mim o êxtase.
Corresponde à minha ternura.
Ah, verte em mim o êxtase!
Tal como se vêem dos trigais
As espigas ondear
À ligeira brisa.
Assim vibra o meu coração,
Prestes a consolar-se
Com a tua voz, que me é tão querida.
A flecha é menos rápida a levar a morte
Do que é a tua amante a voar a teus braços!
Ah, corresponde à minha ternura!
Verte em mim, verte em mim o êxtase.

A Africana

«Ó, paraíso»

Vasco da Gama
Bate-me o coração!
Espectáculo divino!
Almejada terra,
Eis que te possuo, enfim.
Ó, paraíso
das ondas surgido!
Florescente terra, espiendido Sol,
Por vós arrebatado me sinto.
Pertences-me
Ó novo mundo!
À minha pátria
Vou poder, vou poder oferecer-te.
É nosso este torrão fecundo
Que toda a Europa pode enriquecer.
Espectáculo divino!
Por ti, sim, arrebatado me sinto.
Ó novo mundo,
Pertences-me!
Pertences-me, a mim, a mim, a mim.

Louise

«Desde o dia»

Louise
Desde o dia em que me entreguei,
Toda florida parece a minha sina.
Julgo sonhar sob um céu enfeitiçado,
A alma ainda ébria do teu primeiro beijo!
Que bela vida!
O meu sonho não era um sonho!
Ah! Como sou feliz!
O amor estende sobre mim as asas!
No jardim do meu coração
Canta uma nova alegria!
Tudo vibra, tudo rejubila com o meu triunfo!
Em meu redor tudo é sorrisos.
Luz e alegria!
E tremo deliciosamente
Com a lembrança encantada
Do primeiro dia de amor!
Que bela vida!
Ah, como sou feliz, tão feliz!
E tremo deliciosamente
Com a lembrança encantada
Do primeiro dia de amor!

Textos da gravação n.º 48

Der Freischütz (Weber)
«Leise, leise»
libreto: Friedrich Kind

Agathe
Wie nahte mir der Schlummer,
Bevor ich ihn gesehn?
Ja, Liebe pflegt mit Kummer
Stets Hand in Hand zu gehn!
Ob Mond auf seinem Pfad wohl lacht?
Welch schöne Nacht!
Leise, leise,
Fromme Weise!
Schwing dich auf zum Sternenkreise!
Lied, erschalle!
Feiernd walle
Mein Gebet zur Himmelshalle!
O wie hell die goldnen Sterne,
Mit wie reinem Glanz sie glühn!
Nur dort in der Berge Ferne
Scheint ein Wetter aufzuziehn.
Dort am Wald auch schwebt ein Heer
Dunkler Wolken dumpf und schwer.
Zu dir wende
Ich die Hände,
Herr ohn' Anfang und ohn'Ende!
Vor Gefahren
Uns zu wahren
Sende deine Engelscharen!
Alles pflegt schon länget der Ruh';
Trauter Freund, was weilest du?
Ob mein Ohr auch eifrig lauscht,
Nur der Tannen Wipfel rauscht;
Nur das Birkenlaub im Hain
Flüstert durch die hehre Stille.
Nur die Nachtigall und Grille
Scheint der Nachtluft sich zu freun.
Doch wie? Täuscht mich nicht mein Ohr?
Dort klingt's wie Schritte!
Dort aus der Tannen Mitte
Kommt was hervor!
Er ist's! Er ist's!
Die Flagge der Liebe weg wehn!
(Sie winkt mit einem Tuch)
Dein Mädchen wacht.
Hoch in der Nacht!
Er scheint mich noch nicht zu sehn!
Gott, täuscht das Licht
Des Monds mich nicht,
So schmückt ein Blumenstrauß den Hut!
Gewiß, er hat den besten Schuß getan!
Das kündet Glück für morgen an!
O süße Hoffnung, neu belebter Mut!
All meine Pulse schlagen,
Und das Herz wallt ungestüm,
Süß entzückt entgegen ihm!
Kann'ich das zu hoffen wagen?
Ja, es wendte sich das Glück
Zu dem teuren Freund zurück,
Will sich morgen treu bewähren!
Ist's nicht Täuschung? Ist's nicht Wahn?
Himmel, nimm des Dankes Zähren
Für dies Pfand der Hoffnung an!
All meine Pulse schlagen,
Und das Herz wallt ungestüm,
Süß entzückt entgegen ihm,
Entzückt entgegen ihm!

Martha (Flotow)
«M'apparì tut'amor»
libreto: Friedrich Wilhelm Riese

Lionello
M'apparì tut'amor;
Il mio sguardo l'incontrò
bella si che il mio cor
ansioso a lei volò.
Mi ferì, m'invadì
quell'angelica beltà,
scolta in cor dall'amor
cancellarsi non potrà;
Il pensier di poter
palpitar con lei d'amor
può sopir il martir
che m'affanna e strazia il cor,
e strazia il cor.
M'apparì tutt'amor;
Il mio sguardo l'incontrò
bella si che il mio cor
ansioso a lei volò.
Marta, Marta, tu sparisti,
e il mio cor col tuo n'andò.
Tu la pace mi rapisti,
di dolor io morirò.
Ah, di dolor morrò, sì, morrò!

Fidelio (Beethoven)
«Abscheulicher!»
libreto: Joseph Sonnleithner e Georg Friedrich Treischke

Leonora
Abscheulicher! Wo eilst du hin?
Was hast du vor in wildem Grimme?

O Caçador Furtivo
«Manso, de mansinho»

Ágata
Como se poderia abeirar de mim o sono
Sem que, primeiro, eu o visse?
Sim, é uso amor com mágoa
Sempre de mãos dadas andarem!
Ri-lhe-á a lua em seu caminho?
Que linda noite!
Manso, de mansinho,
Piedosamente,
Eleva-te até à região das estrelas!
Canção, ressoa!
Suba, alegre,
A minha prece até ao celeste tabernáculo!
Como, tão claras, as douradas estrelas
Brilham, com que limpida luz!
Só lá ao longe na montanha,
Parece levantar-se uma tempestade.
Ali, sobre a floresta, turbilhonam massas
De escuras nuvens, espessas e pesadas.
A ti ergo
As minhas mãos,
Senhor sem princípio e sem fim!
Para dos perigos
Nos proteger,
Manda as tuas legiões de anjos!
Já tudo desde há muito dorme,
Querido amigo, porque tardas?
Por mais que o ouvido esforçadamente escute,
Só ouve a copa dos pinheiros sussurrar.
Apenas a folhagem das bétulas, no bosque,
Murmura em tão grande quietação.
Só o rouxinol e o grilo
Parecem desfrutar o ar da noite.
Mas que há? Não me enganam os ouvidos?
Julgo sentir o som dos passos!
Dali, do meio dos pinheiros,
Algo se aproxima!
É ele! É ele!
Já pode do amor tremular a bandeira!
(acena com um lenço)
A tua amada vigia
Ainda, pela noite dentro!
Não me deve ter ainda visto!
Meu Deus se não me ilude
A luz da lua,
Enfeita-lhe o chapéu um ramo de flores!
Decerto, o melhor tiro foi o dele!
É anúncio de boa sorte para amanhã.
Ó doce esperança, valor renovado!
Os meus pulsos já latejam
E bate, impetuoso, o coração
Por ele, em doce êxtase!
Poderei atrever-me a esperá-lo?
Sim, a sorte vai mudar
Para o meu querido amigo.
Amanhã irá fielmente submeter-se à prova!
Não é erro? Não é ilusão?
Céus, recolhei de gratidão as lágrimas
Por este sinal de esperança!
Os meus pulsos já latejam
E bate, impetuoso, o coração
Por ele, em doce êxtase,
Por ele, em êxtase!

Marta
«Apareceu-me, toda amor»

Lionel
Apareceu-me, toda amor;
O meu olhar a encontrou
Tão bela, que o meu coração
Para ela, ansioso, voou.
Feriu-me, invadiu-me;
Aquela angélica beleza,
Esculpida pelo amor no coração
Apagar-se não poderá;
A ideia de poder
Palpitar de amor com ela
Pode acalmar o martírio
Que me aflige e dilacera o coração,
E dilacera o coração.
Apareceu-me, toda amor;
O meu olhar a encontrou
Tão bela, que o meu coração
Para ela, ansioso, voou.
Marta, Marta, abalaste
E, com o teu, meu coração seguiu,
A paz me roubaste,
De dor eu hei-de morrer.
Ah, de dor morrerei, sim, morrerei!

Fidélio
«Maldito!»

Leonora
Maldito! Para onde corres?
Que intentas nesse teu bárbaro furor?
Des Mitleids Ruf, der Menschheit Stimme,
Rührt nichts mehr deinen Tigersinn?
Doch toben auch wie Meereswogen
Dir in der Seele Zorn und Wut,
So leuchtet mir ein Farbenbogen,
Der hell auf dunklen Wolken ruht:
Der blickt so still, so friedlich nieder,
Der spiegelt alte Zeiten wider,
Und neu besänftigt wallt mein Blut.
Komm, Hoffnung, La! den letzten Stern
Der Müden nicht erbleichen!
Erhell mein Ziel, sei's noch so fern,
Die Liebe wird's ermichen.
Ich folg dem innern Triebe,
Ich wanke nicht,
Mich stärkt die Pflicht
Der treuen Gattenliebe!
O du, für den ich alles trug,
Könnt' ich zur Stelle dringen,
Wo Bosheit dich in Fesseln schlug,
Und süßen Trost dir bringen!
Ich folg dem innern Triebe,
Ich wanke nicht,
Mich stärkt die Pflicht
Der truen Gattenliebe!

Tannhäuser (Wagner)
«Pilgerchor»
libreto: Richard Wagner

Elisabeth
Dies ist ihr Sang!
Wolfram
Die Pilger sind's!
Elisabeth
Sie sind's!
Wolfram
Es ist die fromme Weise,
die der empfangnen Gnade Heil verkündet!
(Die Pilger fahren fort während des ganzen obigen Zwiegesprächs)
Pilger
...froh deine lieblichen Auen;
nun lass ich ruhn...
...den Wanderstab...
Elisabeth
Sie kehren heim!
Pilger
...weil Gott getreu ich gepilgert hab!
Elisabeth
Ihr Heil'gen...
...zeigt mir jetzt mein Amt,
dass ich mit Würde es erfülle!
Wolfram
O Himmel, stärke jetzt ihr Herz
für die Entscheidung...
...ihres Lebens!
Pilger
Durch Sühn...
...und Buss'hab ich versöhnt
den Herren, dem mein Herza frönt,
der meine Reu' mit Segen krönt,
den Herren, dem mein Lied ertönt!
Der Gnade Heil ist dem Büsser beschieden,
er geht einst ein in der Seligen Frieden!
Vor Höll und Tod ist ihm nicht bang,
drum preis ich Gott mein Lebenlang,
Halleluja! Halleluja! In Ewigkeit!
Elisabeth
Er kehret nicht zurück!
(Die Stimmen verstummen nach und nach in der Entfernung)
Pilger
Beglückt darf nun dich, o Heimat, ich schauen.

Die Meistersinger von Nürnberg (Wagner)
«Morgendlich leuchtend»
libreto: Richard Wagner

Walther
Morgendlich leuchtend im rosigen Schein,
Von Blüt und Duft
Geschwelt die Luft,
Voll aller Wonnen nie ersonnen.
Ein Garten lud mich ein
Dort unter einem Wunderbaum,
Von Früchten reich behangen,
Zu schaun in selgem Liebestraum,
Was höchsten Lustverlangen
Erfüllung kühn verhieß!
Das schönste Weib,
Eva im Paradies!
Abendlich dämmernd umschloß mich die Nacht:
Auf steilem Pfad war ich genaht
Wohl einer Quelle
Reiner Welle,
Die lockend mir gelacht:
Dort unter einem Lorbeerbaum,
O apelo da clemência, a voz da compaixão,
Já não comovem o teu ânimo tigrino?
Se cólera e raiva, como ondas no mar,
Tu rugem na alma,
Em mim, então, brilha um arco-íris
Que, luminoso, sobre as negras nuvens repousa,
Que nos olha, tão quieto, tão sereno,
A reflectir tempos já passados,
E de novo faz ferver o meu sangue enlanguescido.
Vem, Esperança, faz que da pobre cansada
A última estrela não empalideça!
Ilumina o meu fito. Por mais distante que ele esteja,
O amor alcançá-lo-á.
Secreto impulso eu sigo,
Não vacilarei;
Fortalece-me o dever
Do puro amor conjugal!
Ó tu, por quem eu tudo aguento,
Pudesse eu no local penetrar,
Onde a maldade te sequestra, acorrentado,
E doce consolo te levar!
Secreto impulso eu sigo,
Não vacilarei;
Fortalece-me o dever
Do puro amor conjugal!

Tannhäuser
«Coro de peregrinos»

Elisabeth
É este o seu cântico!
Wolfram
São os peregrinos!
Elisabeth
São eles!
Wolfram
Esta é a forma piedosa
Que da graça recebida a salvação vem anunciar!
(os peregrinos vão andando, enquanto dura o diálogo acima)
Peregrinos
... Alegre os teus amados campos;
... Deixo agora descansar
... O bordão de viandante...
Elisabeth
Voltam para casa!
Peregrinos
... Pois, fiel a Deus, fui em peregrinação!
Elisabeth
Ó vós, santos...
... Mostrai-me agora o dever,
Que eu com honra o cumpra!
Wolfram
Ó céus, fortalecei o seu coração
Para a resolução...
... Da sua vida!
Peregrinos
Pela expiação...
...É penitência me reconcilei
Com o Senhor, a quem o meu coração pertence,
E com a sua benção corroe a minha contrição,
O Senhor, a quem o meu canto se eleva!
A salvação da graça é ao penitente concedida,
Um dia entrará na paz dos bem-aventurados!
Ante o inferno e a Morte não se há-de aflgir,
Por isso, louvo a Deus enquanto existir.
Aleluia! Aleluia! Para todo o sempre!
Elisabeth
Ele não regressou!
(As vozes do coro vão-se perdendo pouco a pouco, ao distanciarem-se)
Peregrinos
Feliz te devo agora contemplar, terra natal!

Os Mestres Cantores de Nuremberg
«Em matutina, rósea luz»

Walther
Em matutina, rósea luz brilhando,
De flores e perfume
O ar embalsamado,
Cheio de prazeres nunca ideados,
Um jardim me atraiu;
Ali, debaixo de maravilhosa árvore,
De frutos ricamente guarnecida,
Em feliz sonho de amor contemplei
Aquilo que o desejo mais ardente
E audaz satisfação prometia...
A mais bela mulher,
Eva, no Paraíso!
No entardecer crepuscular a noite me envolveu:
Por atalho escarpado me aproximei
Duma fonte
De água pura,
Que me ria, cativante:
Ali, debaixo de um loureiro,

Von Sternen hell durchschienen,
Ich schaut im wachen Dichterraum,
Von heilig holden Mienen,
Mich netzend mit dem edlen Naß,
Des hehrste Weib
Die Muse des Parnaß.
Huldreichster Tag,
Dem ich aus Dichters Traum erwacht!
Das ich erträumt, das Paradies,
In himmlisch neu verklärter Pracht
Hell vor mir lag.
Dahin lachend nun der Quell den Pfad mir wies:
Die dort geboren,
Mein Herz erkoren,
Der Erde liebl'chstes Bild,
Als (zur) Muse mir geweiht,
So heilig hehr (ernst) als mild,
Ward kühn von mir gefreit,
Am lichten Tag der Sonnen
Durch Sanges Sieg gewonnen
Parnaß und Paradies!

Hänsel und Gretel

(Humperdinck)

«Hexenritt»

libreto: Adelheid Wette

Vater
Wenn sie sich verirrten im Walde dort
in der Nacht ohne Stern und Mond!

Mutter
O Himmel!

Vater
Kennst du nicht den schauerlich düstern Ort,
weisst nicht, dass die Böse dort wohnt?

Mutter
Die Böse? Wen meinst du?

Vater
Die Knusperhexe!

Mutter
Die Knusperhexe!
Mein! sag doch, was soll denn der Besen?

Vater
Der Besen, der Besen,
was macht man damit,
was macht man damit?
Es reitendrauf, es reitendrauf die Hexen!
Eine Hex'stein althaust im Wald,
vom Teufel selber hat sie Gewalt.
Um Mitternacht, wenn Niemand wacht,
dann reitet sie aus zur Hexenjagd,
zum Schornstein hinaus, auf dem Besen, o Graus!
über Berg und Kluft,
über Thal und Schluft, durch Nebelduft,
im Sturmdurch die luft:
ja so reiten, ja so reiten,
juchheia, die Hexen!

Mutter
Entsetzlich! Doch die Knusperhex?

Vater
Ja bei Tag, o Graus, zum Hexenschmaus
im Knisper Knusper Knusperhaus,
Die Kinderlein, Armsünderlein,
mit Zauberkuchen lockt sie hinein.
Doch übel gesaint ergreift sie geschwind
das arme Kuchen knuspernde Kind,
in den Ofen hitzheil schiebt's die Hexe blitzschnell,
dann kommen zur Stell, gebräunet das Fell,
aus dem Ofen, aus dem Ofen:
die Lebkuchenkinder!

De luz das estrelas banhado,
Em sonho acordado de poeta vi,
De doce, augusto semblante,
A mais divina mulher,
Que com o claro fluído me aspergiu;
A musa do Parnaso.
Dia propício entre todos,
Em que do sonho de poeta acordei!
O que eu sonhara, o Paraíso,
Em celeste, gloriose luz,
Límpido, ante mim, se espraiava.
Para lá, então, da fonte, rindo, o caminho me apontou:
Aquela ali nascida,
Do meu coração eleita,
Da Terra a mais adorável imagem,
Musa a mim destinada,
Tão divina como amorável,
Ousadamente libertei,
À luz mais clara do dia,
Ganhos, pela vitória da canção,
Parnaso e Paraíso!

Hänsel e Gretel

«Cavalgada das bruxas»

Pai
Se, ali na floresta, eles se perdessem,
Em noite sem estrelas nem lua!

Mãe
Oh, céus!

Pai
Não conheces o horrendo, tenebroso sítio,
Não sabes, onde mora a malvada?

Mãe
A malvada? Que queres dizer?

Pai
A Bruxa dos Biscoitos!

Mãe
A bruxa dos Biscoitos!
Meu Deus! Diz lá, para que é a vassoura?

Pai
A vassoura, a vassoura,
Que se faz com ela,
Que se faz com ela?
Cavalgam-na, cavalgam-na, as bruxas!
Uma bruxa, velha como as pedras, mora há muito no bosque.
Do próprio Diabo o poder recebeu.
À meia-noite, quando ninguém vela,
Então, sai ela, escarranchada, para a caçada das bruxas,
Pelas chaminés fora, sobre a vassoura, que horror!
Por montes e precipícios,
Por vales e ravinas, pelo nevoeiro,
Na trovoada, pelos ares:
Pois é assim que cavalgam, pois é assim que cavalgam
Otaré, as bruxas!

Mãe
Terrível! Pois então, a Bruxa dos Biscoitos?

Pai
No outro dia, ao banquete das bruxas,
Na casa dos biscoitinhos, biscoitecos, biscoitos,
As criancinhas mais marotinhas,
Aliciou, com biscoitos mágicos, a entrar.
Então, pelo mal impelida, agarrou-as depressa,
Às pobres crianças, ainda triscando os biscoitos,
E, rápida como o raio, a bruxa as enfiou no forno ao rubro!
Daí sairão depois, com a pele tostada,
Do forno, do forno:
Saem meninos-bolo de mel!

Mutter
Und die Lebkuchenkinder?

Vater
Sie werden gefressen!

Mutter
Von der Hexe?

Vater
Von der Hexe.

Mutter
O graus!
Hil! Himmel! Die Kinder! ich halt's nicht mehr aus!

Vater
He! Alte, wart'doch! Nimm mich mit!
Wir woien ja beide zum Hexenritt!

Salome (Richard Strauss)

«Ah! Du wolltest mich nicht deinen Mund küssen lassen, Jokanaan!»

libreto: Oscar Wilde-Hedwig Lachmann

Salome
Ah! Du wolltest mich nicht deinen Mund küssen lassen, Jokanaan! Wohl, ich werde ihn jetzt küssen. Ich will mit meinen Zähnen hineinbeissen, wie man in eine reife Frucht beissen mag. Ja, ich will ihn jetzt küssen, deinen Mund, Jokanaan. Ich hab' es gesagt. Hab' ich's nicht gesagt? Ja, ich hab' es gesagt. Ah! Ah! Ich will ihn jetzt küssen... Aber warum siehst du mich nicht an, Jokanaan? Deine Augen, die so schrecklich waren, so voller Wut und Verachtung, sind jetzt geschlossen. Warum sind sie geschlossen? Oeffne doch die Augen, so hebe deine Lider, Jokanaan! Warum siehst du mich nicht an? Hast du Angst vor mir, Jokanaan, dass du mich nicht ansehen willst? Und deine Zunge, sie spricht kein Wort, Jokanaan, diese Scharlachnatter, die ihren Geifer gegen mich spie. Es ist seltsam, nicht? Wie kommt es, dass diese rote Natter sich nicht mehr rührt? Du sprachst böse Worte gegen mich, gegen mich, Salome, die Tochter der Herodias, Prinzessin von Judäa. Nun wohl! Ich lebe noch, aber du bist tot, und dein Kopf, dein Kopf gehört mir! Ich kann mit ihm tun, was ich will. Ich kann ihn den Hunden vorwerfen und den Vögeln der Luft. Was die Hunde übriglassen, sollen die Vögel der Luft verzehren... Ah! Ah! Jokanaan, Jokanaan, du warst schön. Dein Leib war eine Elfenbeinsäule auf silbernen Füssen. Er war ein Garten voller Tauben ir der Silberlilien Glanz. Nichts in der Welt war so weiss wie dein Leib. Nichts in der Welt war so schwarz wie dein Haar. In der ganzen Welt war nichts so rot wie dein Mund. Deine Stimme war ein Weihrauchgefäss, und wenn ich dich ansah, hörte ich geheimnisvolle Musik...
(In den Anblick von Jokanaans Haupt versunken)
Ah! Warum hast du mich nicht angesehen, Jokanaan? Du legtest über deine Augen die Binde eines, der seinen Gott schauen wollte. Wohl! Du hast deinen Gott gesehn. Jokanaan, aber mich, mich, mich hast du nie gesehn. Hättest du mich gesehn, du hättest mich geliebt! Ich dürste nach deiner Schönheit. Ich hunger nach deinem Leib. Nicht Wein noch Aepfel können mein Verlangen stillen... Was soll ich jetzt tun, Jokanaan? Nicht die Fluten noch die grossen Wasser können dieses brünstige Begehren löschen... Oh! Warum sahst du mich nicht an? Hättest du mich angesehn, du hättest mich geliebt. Ich weiss es wohl, du hättest mich geliebt. Und das Geheimnis der Liebe ist grösser als das Geheimnis des Todes...

.....

Ah! Ich habe deinen Mund geküsst, Jokanaan. Ah, ich habe ihn geküsst, deinen Mund, es war ein bitterer Geschmack auf deinen Lippen. Hat es nach Blut geschmeckt? Nein! Doch es schmeckte vielleicht nach Liebe... Sie sagen, dass die Liebe bitter schmecke... Allein, Was tut's? Was tut's? Ich habe deinen Mund geküsst, Jokanaan. Ich habe ihn geküsst, deinen Mund.

Mãe
E os meninos-bolos de mel?

Pai
Vão ser comidos!

Mãe
Pela bruxa?

Pai
Pela bruxa.

Mãe
Que horror!
Deus nos ajude! As crianças! Já não posso mais!

Pai
Eh, velhota, espera aí! Leva-me contigo!
Assistiremos os dois à cavalgada das bruxas!

Salomé

«Ah! Não querias deixar que te beijasse a boca, Jokanaan!»

Salomé
Ah! Não querias deixar que te beijasse a boca, Jokanaan? Pois vou agora beijá-la. Hei-de mordê-la com os meus dentes, como se gosta de morder um fruto maduro. Sim, vou beijá-la agora, a tua boca, Jokanaan. Eu disse-o. Eu não o disse? Sim, eu disse-o. Ah! Ah! Vou beijá-la agora... Mas porque não olhas para mim, Jokanaan? Os teus olhos, tão aterradores, tão cheios de fúria e desprezo, estão agora fechados. Porque estão eles fechados? Abre os olhos, vamos, levanta-me as pálpebras, Jokanaan! Porque não olhas para mim? Terás tu medo de mim Jokanaan, para não me quereres olhar? E a tua língua, já não diz nada, Jokanaan, essa víbora escarlate que contra mim cuspia a sua baba! É estranho, não é? Como é que essa víbora vermelha já não mexe? Dissestes palavras más contra mim, contra mim, Salomé, filha de Herodíade, princesa da Judeia. Pois bem! Eu ainda estou viva, mas tu estás morto e a tua cabeça, a tua cabeça pertence-me! Posso fazer dela o que quiser. Posso atirá-la aos cães e às aves do ar. O que os cães deixarem de lado, as aves hão-de consumir... Ah! Ah! Jokanaan, Jokanaan, tu eras belo. O teu corpo era uma coluna de marfim com pés de prata. Era um jardim cheio de pombas com brilho de lírios prateados. Nada no Mundo era tão branco como o teu corpo. Nada no Mundo era tão negro como os teus cabelos. Em todo o Mundo não havia nada tão vermelho como a tua boca. A tua voz era como um turíbulo e, quando te olhava, ouvia uma música cheia de mistério...
(absorta na contemplação da cabeça de Jokanaan)
Ah! Porque não olhaste para mim, Jokanaan? Cobriste os olhos com a venda de quem deseja ver o seu Deus. Pois bem! Tu viste o teu Deus, Jokanaan, mas a mim, a mim, nunca me viste. Se me tivesses visto, ter-me-ias amado! Tenho sede da tua beleza. Tenho fome do teu corpo. Nem vinho nem maçãs me podem acalmar o desejo... Que hei-de fazer agora, Jokanaan? Nem dilúvios nem trombas de água podem apagar este desejo ardente... Oh! Porque não olhaste para mim? Se me tivesses visto, ter-me-ias amado. Ter-me-ias amado, bem sei. E o mistério do amor é maior do que o mistério da morte...

.....

Ah! Beijei a tua boca, Jokanaan. Ah, beijei-a, a tua boca; havia um gosto amargo nos teus lábios. Seria o sabor do sangue? Não! Então talvez seja a amor... Dizem que o amor tem um sabor amargo... Agora, que importa? Que importa? Beijei a tua boca, Jokanaan. Beijei-a... a tua boca.

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo n.º 60

Para MANAUS e BOA VISTA - Via aérea Cz $

Boris Godunof (Mussorgski)
libreto: Modest Mussorgski

Cena da coroação

Prólogo, Cena II

Chuiski
Da zdravstvuiet tsar Boris Fiodorovitch!

Povo
Jyvi i zdravstvui, tsar nach batiuchka

Chuiski
Slavtie!

Povo
Uj kak na nieble solntsu krasnomu, slava! Slava! Uj i kak na Rusi tsariu Borisu, slava! Slava!
Jyvi zdravstvui tsar nach batiuchka!
Radujsia, liud! Raduisia, viesielisia, liud!
Pravoslavny liud! Vielitchai tsaria Borisa i slav!

Boiardos
Da zdravstvuiet tsar Boris Fiodorovitch

Povo
Da zdravstvuiet! Uj kak na Rusi tsariu Borisu slava!
Slava! slava! slava tsariu, slava! slava! slava!

Boris
Skorbit ducha! Kakoi-to strakh nievolny zloviechtchim
priedchuvstviem skovai mnie serdtse. O, proviecnik, o moi otbets
dierjavny! Vozzri s niebies na slózy viernykh slug i nizpochli ty
mnie sviachtchennoie na vlast blagoslavlienie, da budu blag i
proviedien kak ty da v slavie praviu svoi narod... Tiepier
poklonimsia potchliuchtchim vlastiteliam Rusi a tam szyvat
narod na pir, vsiekh, ot boiar da nichtcheva sliptsa. Vsiem volny
vkhod! Vsie gosti dorogule.

Povo
Slava! Slava! Slava! Jyvi i zdravstvui, tsar nach batiuchka!
Mnogaia lieta tsariu Borisu. Uj kak na nieble solnychku slave,
slave! U kak na Rusi tsariu Borisu slava, slava i mnogaia lieta!
Slava! Slava! Slave!

Boris Godunof

Cena da coroação

Prólogo, Cena II

Chuiski *(aparecendo à porta da catedral)*
Viva o Czar Boris Feodorovitch!

Povo
Longa vida e saúde ao Czar nosso pai!

Chuiski *(entrando na catedral)*
Dai glória!

Povo
Glória ao Sol que brilha no céu! Glória! Glória a Boris, Czar de todas as Rússias! Glória! *(O cortejo sai da catedral. Os oficiais da justiça alinham a multidão numa fila de honra).* **Longa vida ao Czar nosso Pai!** *As trombetas estão de frente para o público, diante do povo.)* **Regozijai-vos! Regozijai-vos, diverti-vos! Bons cristãos, celebremos, celebremos o Czar Boris!**

Boiardos *(do átrio, se dirigindo à multidão)*
Viva o Czar Boris Feodorovitch!

Povo *(enquanto o clero da Duma e os boiardos continuam a sua procissão e formam em semicírculo a partir do átrio da Catedral dos Santos Arcanjos)* **Viva! Glória a Boris, Czar de todas as Rússias!** *(Boris aparece no átrio. Atrás dele, Chuiski faz sinal à multidão para que suspenda os gritos de «glória» e se coloca junto a Vorotinski, um pouco atrás do czar. O camitão se detem.)* **Glória! Glória ao Czar, glória! Glória!**

Boris *(do átrio; atrás dele estão seus filhos, Feodor e Xénia)*
A minha alma está triste! Um negro pressentimento me invade o coração triste e angustiado. Ó santo antepassado, ó meu real Pai! Dos altos céus contempla-me, vê as minhas lágrimas, e faz descer a tua santa bênção sobre mim e sobre o meu reino. *(Com humildade.)* **Faz que, como tu, eu seja bom e justo e governe o meu povo com glória...** *(Inclina piedosamente a cabeça; depois a volta levantar, imperiosamente.)* **Inclinemo-nos primeiro, diante dos soberanos defuntos da Rússia!** *(Majestosamente.)* **Depois convidarei todo o povo para uma alegre festa. Todos, desde o boiardo ao último mendigo, ao cego, todos estão convidados, todos serão nossos hóspedes.** *(Boris desce do átrio, acompanhado por Chuiski e Vorotinski e seguido pelos boiardos e pelos guardas; a procissão prossegue até à Catedral dos Santos Arcanjos.)*

Povo
Glória! Glória! Glória! Saúde e longa vida ao Czar, nosso Pai! Longo reinado ao Czar Boris! *(O povo trata de forçar a entrada até ao interior da Catedral dos Santos Arcanjos; os oficiais da justiça o chamam à ordem.)* **Glória ao Sol que brilha no céu, glória, glória! Na Rússia, glória ao Czar Boris, glória e longos anos! Glória! Glória!** *(Desordem; luta entre o povo e os oficiais da justiça. Boris sai da catedral e se dirige para o palácio sob repetidos gritos de «Glória», «Glória!»)*

Monólogo de Pimen

PRIMEIRO ATO
Cena I

Pimen
Iechtchio odno posliednieie skazanie i lietopis okontchena moia,
okontchen trud, zaviechtchany ot Boga mnie griechnomu.
Nie darom mnogikh liet svidietielem Gospod mienia postavil.
Kogda-nibud monakh trudoliubivy naidiot moi trud usierdny,
biezimiannyy; zavietlit on, kak ia svoiu lampadu i, pyl viekov ot
kharti otriakhnuv, prevdivyie skazania pierlepichet, da viedaiut
potomki pravoslavnykh ziemli rodnoi minuvchiu sudbu. Na
stravosti ia syznove jyvu, minuvcheie prokhodit priedo mnoiu,
volnuiasia kak morie-okian. Davno ! ono nieslos sobyti polno!
Tiepier ono spokoino i biezmolvno... Odnako blizok dien...
Lampada doganiet... iechtio échtchio odno posliednieie
skazanie...

Canção de Varlaam

PRIMEIRO ATO
Cena II

Varlaam
Kak vo gorodie bylo vo Kazani.
Grozni tsar pirovai da viesielilsia.
On tatariei bli niechtchadno,
Tchtob im bylo nie povadno vdol po Rusi guliat.
On podkhodom podkhodil da pod Kazan gorodok,
On podkopy podlopal, da pod Kazanku rieku.
Kak tatarie to po gorodu pokhajyvaiut,
Na tsaria Ivana to pogladyvaiut,
Zi Tatarovie.
Grozny tsar-ot zakrutchinilsia
On poviesil golovuchiku na pravoie plietcho.
Uj kak stal tsar puchkariei szyvat,
Puchkariei, vsie zalygalchichkov!
Zadymilasia svietchka vosku iarova,

Podkhodil molodoi puchkar-ot k botchetchke,
A i s porokhom to botchka zakruzylosia,
Ot, po podkopam pokatilasia,
Da i khlopnula.
Zavopili, zagaiciieli zli Tatarovie,
Blagim matom zalivelisia.
Poliegio tatarovie tma tmuchtchaia,
Poliegio ikh sorok tysiatchei i tri tysiatchi.
Tak vo gorodie bylo vo Kazani!... Ei

Monólogo de Boris

SEGUNDO ATO

Boris
Dostig ia vychei vlasti. Chestoi uj god ia tsarstvuiu spokoino. No
chtchastia niet moiei izmutchenoi duche. Naprasno mnie
kudiesniki sullat zni dolgoie, vlasti biezmiatiejnoi, ni jyzn ni
vlast ni slavy obolchtchenia ni kliki tolpy mienia nie viesieliat. V
sierie svoiei ia mnil ratli otradu, gotovil dotcheri viesioly
bratchny pir, moiei tsarievnie, golubke tchistoi.
Kak buria smiert unosit jenikha... Tiajka diesnitsa grozinovo
sudyi, ujasien prigovor duche pristupnoi... Okriest lich tma i mrak
niesprogliadny! Khotia mielknul by listch otrady!
I skorbiu sierdse polno, toskuiet, tomitsia dukh ustały. Kakoi to
triepiet tainy... Vsio jdloch tchevo to. Molitvoi tiopioi ugodnikam
bojim ia mnil zagluchit duchy stradania... V vielitchii i blieske
vlasti biezgranitchonoi Rusi vladyka, u nikh ia slioz prosil mnie v
utiecherie. A tam donos: boiar kramoly, kazni Litvy i tainyie
podkopy, glad i mor, i trus i razorienie... Slovno diki zvier,
rychtchet liud zatchumiony, goiodnaia, biednaia stoniet Rus... I v
liutom gorie, nisposlanom Bogom, za tiajki moi griekh v
iapytanie, vinoi vsiekh zol mierie nartekaiut, klianut na
plochtchadiakh imia Borisa! I daje son biejit I v sumrake notchi
ditia okrovavlienoie vstaiot... Otchi pylaiut stisnuv rutchonki,
molit pochtchady!... I niebylo pochtchady Strechnaia rana zliaiet,
slychhsia krik levo priedamiertny... O, Gospodi, Boje mo!

Cena das alucinações

SEGUNDO ATO

Boris
Uj tiajelo! dai dukh pierlieviedu... ia tchustvoval, vsia krov mnie
kinulas v litso... i tiajko opuskalas. O, stviest liutaca, kak tiajko
ty karaiechi!... lejeli v tiebie piatno iedinoie... iedinoie slutchaino
zavielosia, ducha sgorit, naliatsia serdtse iadom, tak tiajko,
tiajko stariet, tchto molotom stutchit v uchakh ukorom i
prokliatiem... i duchit tchto-to duchit... i golova knujitsia... v
glazakh... ditia okrovavlienoie! Von... von tam... tchto eto? tam v
ugiu... kolychetsia, rastiot... blizitsia... drojit I stoniet... tchur
tchur! Nie ia. Volia naroda... tchur, ditia!... Gospodi! Ty nie
khotchech smierti griechnika, pomilui duchu priestupnovo tsaria
Borisa!

Monólogo de Pimen

PRIMEIRO ATO
Cena I

Pimen
Uma só frase, a última, e a minha crónica estará terminada; a tarefa que Deus me confiou, pobre pecador, realizei-a. *(Escreve; depois de alguns instantes detem-se.)* **Não foi em vão que o senhor me fez testemunho de tantas coisas. Um dia, mais tarde, um monge estudioso descobrirá o meu trabalho, esforçado, anónimo; acenderá como eu, a sua lâmpada e, sacudindo destas folhas o pó dos séculos, copiará os meus relatos verídicos, para que os filhos e netos do bom povo ortodoxo conheçam a crónica dos séculos passados.** *(Pensativo.)* **Velho como sou, perante mim desfilam os dias de antanho, agitados como oceano ilimitado... Há tanto tempo que ouço tumultuar o desenrolar da História! No presente, só reinam a paz e o silêncio... Mas eis que o dia nasce... Vai-se-me apagar a lâmpeda...** *(Escreve.)* **Uma só, uma última frase...** *(Continua escrevendo.)*

Canção de Varlaam

PRIMEIRO ATO
Cena II

Varlaam
Aconteceu na cidade de Kazan:
o Czar Terrível festejava,
combatendo os Tártaros sem piedade,
para que esquecessem o caminho da Rússia.
Em grande segredo, se aproximando de Kazan às escondidas,
os sapadores cavavam ao longo do rio Kazan;
os Tártaros malvados se passeavam na cidade,
e observavam o Czar Ivan, os malvados
dos Tártaros.
(Bebe.)
Então, o Czar Terrível se afligia
e a cabeça em profundos pensamentos inclinava.
Mas depois o Czar mandou chamar artilheiros e tocheiros,
e as chamas das tochas na noite se elevaram!
Direito aos barris foi um jovem artilheiro,

Monólogo de Boris

SEGUNDO ATO

Boris
Tenho o poder supremo. É o sexto ano que tive paz para o meu reino. Mas a minha alma aflita não conhece sossego. Em vão me predizem os magos um longo e sereno reinado, nem a vida, nem o poder, nem a ilusão da glória, nem as aclamações da turba me conseguem alegrar. *(Com alma.)* **Julguei poder encontrar a felicidade junto da família e já preparei a festa alegre das bodas da minha filha, a minha pomba purissima. Mas qual tempestade, a morte levou-lhe o noivo.** *(Sonhador.)* **Pesada é a destra do terrível Juiz, horrendo o castigo para a alma criminosa... Em meu redor tudo são trevas e noite impenetrável. Ah! que não as ilumine nem um só raio de alegria! O meu coração está cheio de dor e o meu espírito cansado se afrige e se atormenta.** *(Murmurando.)* **Um tremor oculto... A espera incessante do desconhecido... Julguei que com fervorosas preces às santas almas de Deus pudesse abrandar as angústias da minha alma... Do alto da majestade e de pompa do meu poder sem limites eu, senhor da Rússia, mendigo a graça das lágrimas... E depois vêm a delação, as conspirações dos Boiardos, as manobras da Lituânia, a guerra de desgaste, a miséria, a peste, os tremores de terra, a desvastação... Os homens vagueiam como animais selvagens, como empestados; estomeada e miserável, geme a Rússia... Perante esta imensa dor, com a qual Deus castiga os pecados de todos nós, me acusem, a mim só, de ser responsável por todos estes males. Maldizem na praça pública o nome de Boris! e me foge o sono, e no coração da noite se ergue o menino ensaguentado... Olhos ardentes, as pequenas mãos juntas, me pede clemência!...** *(Surdamente.)* **Mas eu não tive com ele clemência... A sua ferida ali está, horrível, aberta, e esse grito de agonia!...** *(Salta do assento; depois se volta a sentar.)* **Ó Senhor! Ó Deus meu!**

Cena das alucinações

SEGUNDO ATO

Boris
Ai, sufoco! Falta-me o ar... O sangue me aflui, em ondas, ao rosto... e logo reflui. Oh, consciência feroz, o teu castigo é terrível!... *(Surdamente.)* **Se alguma vez, um dia... só por um instante te macula a mais pequena nódoa, a alma arde, como se pestilenta fosse, se enche o coração de veneno, se carrega às costas uma cruz,** *(surdamente)* **martelos percutem aos ouvidos a censura e a maldição... e aquilo a afogar-nos... e a cabeça à roda... diante dos olhos... o menino ensanguentado!** *(trémulo.)* **Ai... ali em baixo, no canto... Que é?** *(Oito badaladas soam no relógio, cujas figuras aparecem levemente iluminadas pela luz da lua.)* **Aquilo estremece... sobe... cresce, aproxima-se... treme, geme...** *(falando.)* **Para trás, Para trás! Não fui eu!** *(Como para afugentar um fantasma.)* **Não fui eu! Não fui eu que te matei...** *(falando.)* **Para trás, menino!... Não fui eu! Foi o povo, foi todo o povo!...** *(Cheio de horror, cobre a cara com as mãos e apelha sem forças, junto ao seu trono.)* **Senhor! Tu não queres a morte do pecador! Dá o teu perdão à alma criminosa do Czar Boris!**

Polonesa

TERCEIRO ATO
Cena II

Marina
Vachei strasti ia nie vieriu, panie, vachi kliatvy, uvierienia, vsio
naprasno!... I nie mojetie vy panie...

Coro dos convidados
(Tenores) I moskovsko tsarstvo my polonin jyvo!
(Baixos) I Moskaliei plennykh priviediom k vam, pani.
(Tenores) A voiska Borisa razobiom navierno.
(Contraltos) Nu, tak tchto je, panie, tchto je miedlit, pany...
(Contraltos e sopranos) Na Moskvu skoriei idtie, i Borisa
v plien biertie...
(Homens) Dlia rietchi pospoltoi nujno nazorit griezdo
moskalei!...
(Mulheres) Marina nie sumieiet: krasiva, no sukha nadmienna,
zla...

Marina
Vina, vina, panovie!

Coro dos convidados
(Todos) Da zdravstvuiet Marina!
(Baixos) Piom bokal za zdravie Mnichkov!
(Tenores) Vierguenskim tchestvovat Marina!
(Homens) Vo slavu tsarskovo vientsa Mariny!
(Todos) Vivat! Vivat!

Polonesa

TERCEIRO ATO
Cena II

Marina
Senhor, no vosso amor não creio; vossas juras e vossas promessas são vãs! senhor não podeis... *(voltam a passar no jardim.)*

Coro dos convidados
(Tenores) **Em breve subjugaremos o reino de Moscou!**
(Baixos) **Senhoras, vamo vos trazer prisioneiros moscovitas.**
(Tenores) **Às tropas de Boris derrotaremos, decerto!**
(Contraltos) **Então por que esperamos, senhoras, porque hesitam, senhores?**
(Contraltos e Sopranos) **Ide depressa a Moscou e prendei Boris...**
(Passam no jardim. Voltam do jardim até ao terraço.)
(Homens) **Urge aos nobres da Polónia destruir o covil dos moscovitas!...**
(Mulheres) **Marina não é feia; é bela, mas antipática, orgulhosa...**

Marina *(voltando a entrar no palácio, vinda do terraço até aos convidados)* **Vinho, vinho, senhores!**

Coro dos Convidados
(Todos) **Viva Marina!** *(seguem-a.)*
(Baixos) **Uma saúde aos Mnichek!**
(Tenores) **Em vinho da Hungria honremos Marina!**
(Homens) **Glória à realeza de Marina!**
(Todos) **Viva! Viva!**

Dueto da fonte

TERCEIRO ATO
Cena II

Marina
O, Tsarievitch, umoliaiu, o nie klani mienia za rietchi złyie moi. Nie ukorom, nie naamiechkoi, no tchistoi liubowiu zvutchat oni, jajdoi slavy tvoiei, jajdoi viellitchia zvutchat v tichi notchnoi, moi miły. O, moi kokhany, nie izmienit tiebie tvoia Marina! Zabud, zabud o niei, zabud o liubvi svoiei skoriei, skoriei na ottchi priestol.

Falso Dmitri
Marina! Adskuiu muku duchy moiei nie rastraviai liubo viu prityomoi!

Marina
Liubliu tiebia, moi kokhany, moi povieltiel!

Falso Dmitri
O, povtori, povtori Marina! O, nie dai ostyt naslajdieniu, doi duche otradu, moia tcharovnitsa, jyzn moia!

Marina
Tsar moi.

Falso Dmitri
Vstan, tsaritsa moia nienagliadneia!

Marina
O, kak serdtse moio ojyvil ty, povieltiel moi!

Falso Dmitri
Vstan! ob niemi jelannoe.

Lamento do Inocente

QUARTO ATO
Cena I

Inocente
Lieities, lieties, slizy gorkie, platch, platch ducha pravoslavnaia. Skoro vrag pridiot i nastaniet tma, diemien tiomnaia, nieprogliadnaia. Gorie, gorie, Rusi, platch, platch ruski liud, golodny liud!

Relato de Pimen e morte de Boris

QUARTO ATO
Cena II

Pimen
Smirieny inok, v dielatch mirskikh nie mudry sudiia dierzaiet zdies podat svoi golos.

Boris
Raskazyvai, starik, vsio tchto znaiesh, biez utaiki.

Pimen
Odnajdy, v vietchernl tchas, prichol ko mnie pastukh uje nastiy starieta, i tainu mnie tchudiesnuiu viedal; iechtio riebionkom, skazal on, ia oslep i s toi pory nie znal ni dnia ni notchi do starosti. Napraano ia litelchilsia i zielem i tainym nacheptaniem, napraano ia iz kladiezei svlatykh kropil vodoi tselebnoi otchi... Napraano! I tak ia k tmie svoiei privyk, tchto aje sny moi mnie vidieniykh viechtchei uj nie lavlaii, a snilis tolko zvuki. Raz, v glubokom snie vdrug slychu: dietski golos zoviot mienia, tak vnlatno zoviot: vstan dieduchka, vstan, idi ty v Uglitch grad. zaidi v sobor Preobrajenia, tam pomolis ty nad moiei mogulkoi, znai, dieduchka, ia Dimitri tsarievitch, Gospod prial mienia v lik anghelov svoikh i ia tiepier Rusi vielikl tchudotvoriets... Prosnulsia, podumal, vzial s soboiu vnuka i v dalni put popliolsia; i tolko tchto skloniisia nad mogulkoi, tak khorocho vdrug stalo i slizy polilis obilno, tikho polilis, i ia uvidel i Boji svlet i vnuka i mogulku...

Dueto da fonte

TERCEIRO ATO
Cena II

Marina
Ó czarevitch, te suplico, oh, não me queiras mal por aquelas palavras ásperas que na noite pronunciei. Não encerram nem censura, nem troça, mas amor puro pela tua glória, pela tua grandeza, meu amigo. Ó meu amor, a tua Marina não te atraiçoará! Esquece-a, esquece-a, esquece o teu amor, preocupa-te só com a rápida subida ao trono.

Falso Dmitri
Marina! Não reacendas o tormento infernal da minha alma com o teu amor fingido!

Marina
Amo-te, meu amor, meu conquistador!

Falso Dmitri
Ah, repete-o, repete-o, Marina! Oh não deixes que se me apague da alma essa doce embriaguês, minha adorada, minha vida!

Marina
Meu czar. *(Se ajoelha)*

Falso Dmitri
Levanta-te, minha czaritsa, meu único amor!

Marina
Oh, como reanimas o meu coração, meu conquistador!

Falso Dmitri
Levanta-te! Vem aos braços do teu bem-amado!

Lamento do Inocente

QUARTO ATO
Cena I

Inocente *(se levantando)*
Derramai-vos, derramai-vos de meus olhos, lágrimas amargas, chora, chora, minha alma cristã. Virá em breve o inimigo, está a chegar já a noite escura, impenetrável. Desgraça, desgraça da Rússia! Chorai, chorai homens russos, homens esfaimados!

Relato de Pimen e morte de Boris

QUARTO ATO
Cena II

Pimen
Humilde monje, não versado nos assuntos deste mundo, me atrevo a erguer minha voz...

Boris *(inquieto)*
Diz-me tudo, velho, revela o que sabes, sem nada esconderes.

Pimen
O meu relato será simples e breve — narrativa verdadeira de um milagre da Providência Divina. Um dia, ao cair da tarde, um pastor, velho de idade venerável, me veio ver e me confiou seu milagroso segredo. «Era ainda menino», me disse, «perdi a vista e desde então até à velhice não distingui o dia da noite. Em vão recorri a ervas e encantamentos, em vão verti gota a gota nos meus olhos a água bemfazeja dos poços sagrados... Em vão! E tanto me habituei às minhas trevas, que meus sonhos já não representavam coisas visíveis, sonhava apenas sons. Uma noite, mergulhado em sono profundo, ouvi de repente... uma voz infantil que me chamava... com grande clareza: *(Boris sobressalta-se; escuta com crescente inquietação e abandona-se à agitação)*... «Levanta-te, avô, levanta-te e vai à cidade de Uglitch *(Boris levanta-se e seca a cara com um lenço.)* Entra na Catedral da Transfiguração e reza sobre o meu pequeno túmulo; sabe que sou o Czarevitch Dmitri. O Senhor me admitiu entre os seus anjos e faço grandes milagres na Rússia...» *(Boris deixa-se cair sobre o assento.)* Acordei, reflecti e, por fim, levei comigo o meu netinho e parti a passos lentos para a longa viagem. Logo que me curvei sobre o pequeno sepulcro, senti tão grande bem-estar *(Boris escuta, no auge da agitação)* que torrentes de lágrimas me brotaram dos olhos, e voltei a ver este mundo de Deus e o meu netinho e o túmulo.» *(Sai rapidamente.)*

Boris
Oi! Duchno! Duchno! Svietu!
Tsarievitcha skoriei okh, tiajko mnie! Skhimu!
Ostavtie nas, uiditie vaie! Prochtchai moi syn, umiraiu, Seltchas ty tsarst v ovat natchnioch. Nie sprachivai, kakim putiom ia tsarstvo priobriol; tiebie nie nujno znat. Ty tsarstovoat po pravu budiech, kak moi naslednik, kak syn moi pierworodny. Syn moi ditia moio rodnoie! Vieniets tiebie dostalsia v tiajkuiu godinu. Sliion zloi samozvaniets! On imieniem ujasnym opoltchon volrug tiebia boiar kramoia, izmiena voiska... Glad i mor... Sluchai Feodor: Nie vviertaisia navietam boiar kramolnykh; zorko sliedi za ikh snocheniami tainymi s Litvoiu; izmienu kanl biez pochtchady, biez milosti kani; strogo vnikai v sud narodny, sud nielitsemierny. Stoi na straje bortsom za vieru pravuiu, svlato tchti svlatykh ugodnikov Bojikh. Sobliudi ty tchistotu svoiu. Fiirdor, v niet mochtch tvoia i sila, i nzzuma krlepost i spasienia. Siestru svoiu tsarievnu, bieriegui, moi syn: ty lei odin khraniitiel ostaiochsia nachei Xenii, golubkie tchistoi. Gospod! Gospod! Vozzri, moliu, na sliczy griechnovo ottsa! Nie za siebia moliu, nie za siebia, moi Boje! S gornie!, nieprlstupnoi vysoty proliei ty blagodatny sviet na tchad moikh nievinnykh... krotkikh, tchistykh. Sily niebiesnyie! Strajy trona priedvietchnovo! Krylami svietlymi vy okhraniite moio ditia rodnoie ot bied i zol, ot iskuchenl! Zvon!... Pogrlebalny zvon!

Coro
Platchtie, platchtie, liudie, niest bo jizni v niom, i niemy usta ievo, i nie dast otvieta, platchtie, alliluia!

Boris
Nadgrobny volpl, skhima... Sviataia skhima... V monaichi tsar idiot.

Feodor
Gosudar uspokoisia! Gospod pomojet...

Boris
Niet, niet, syn moi, tchas moi probil...

Coro
Viu mladientse umiraiuchtcha, i rydaiu platchu. Miatiotsia, triepiechtchet on i k ponochtchi vzyvaiet, i niet iemu spasienia.

Boris
Boje! tiajko mnie! Uje! griekho nie zamolit? O, zlaie smiert, kak mutchich ty jestoko! Provrlevnlite: la Tsar iechtchio, ia tsar iechtchio... Boje! Smiert! Prosti mienia! Vot, vot, tsar vech... tsar... prostite... prostite...

Boiardos
Uspiie!

Boris
(Dá um grito e leva a mão ao coração; os boiardos se precipitam para o ajudar.)
Ah! Sufoco! Sufoco! Luz! *(Desmaia nos braços dos boiardos. Estes trocam comentários em voz baixa; alguns querem chamar um médico. Desordem geral. Boris volta a si.)* O Czarevitch, depressa! Ah, como sofro! Os monges! Os santos monges! *(Os boiardos se instalam no seu lugar. Chuiski vai buscar o Czarevitch; alguns boiardos vão em busca do Patriarca ao Convento do Milagre. Os outros — não mais de cinco — ficam junto de Boris. Feodor acode e se lança ao peito de Boris.)* Deixai-nos sós, ide embora! Adeus, meu filho, estou a morrer. Começa agora o teu reinado. Não perguntes que meios usei para obter a coroa; não te dizem respeito. Tu reinarás de pleno direito, como meu herdeiro, como meu filho primogénito. Meu filho! Menino do meu coração! Recebes a coroa numa má altura. Ó infame usurpador é forte e bem armado! Em teu redor ensaiam a revolta dos boiardos, a traição dos exércitos... Fome e peste... *(levando a mão ao coração)* Escuta, Feodor: não acredites nos boiardos conspiradores; vigia atentamente as suas relações secretas com a Lituânia; castiga a traição sem piedade, sem misericórdia! Penetra na justiça popular, justiça sem hipocrisia, torna-te defensor da verdadeira fé e dos santos Apóstolos. *(Com ardor.)* Conserva tua pureza, Feodor! Nela estão o teu vigor, a força da tua razão e a tua saúde. *(Levando a mão ao coração.)* Protege tua irmã, meu filho; agora és o único defensor da nossa Xénia, pomba puríssima. *(Com uma piedade exaltada, mas com voz cada vez mais débil.)* Senhor! Senhor! Contempla, Te peço, as lágrimas de um pecador, de um pai! Não é para mim que peço, não é para mim, meu Deus!... *(Pondo a mão sobre a cabeça de Feodor.)* Do alto do Céu inacessível, derrama a Tua luz bemfazeja sobre os meus filhos inocentes... doces e puros. Poderes celestes! Guardas do trono eterno!... *(abraçando o filho, como para o defender.)* Estendei as vossas asas sobre o meu querido menino, defendei-o da adversidade, da desgraça, da tentação!... *(Nos bastidores, tangidos fúnebres e ruído de sinos. Estreita o filho contra o peito. Escuta. Depois fala.)* Os sinos!... Os sinos fúnebres!

Coro *(nos bastidores)*
Chorai, chorai, homens, pois a vida o deixou, e os seus lábios estão mudos e não vos responderão. Chorai! Aleluia!

Boris
A oração fúnebre! Os monges... Santos monges... O Czar vai deixar este mundo...

Feodor *(através das lágrimas.)*
Acalma-te, meu soberano! O Senhor vem em teu auxílio.

Boris
Não, não, meu filho, a minha hora soou...

Coro *(aproximando-se)*
Vejo o menino que morreu! Choro e me lamento! Se agita e arqueja, pede ajuda e não tem salvação.
(Os boiardos e os cantores entram em cena. Se detêm na última nota.)

Boris
Meu Deus! Como sofro! As minhas preces não poderão apagar a minha culpa? Ó morte ruim! Como são cruéis as tuas angústias! Esperai: ainda sou o Czar, ainda sou o Czar... *(Leva a mão ao coração e volta a cair no assento. Com voz surda.)* Meu Deus! A morte! *(Com voz cada vez mais débil)* Perdoai-me! *(Aos boiardos, indicando seu filho)* Eis aqui, eis aqui o vosso Czar... Czar... perdoai... *(sussurrando)* perdoai... *(Perde o conhecimento e morre. Silêncio absoluto. Os boiardos ficam mudos de assombro, com as cabeças baixas, as mãos cruzadas, enquanto Boris diz as últimas palavras, permanecem como petrificados. O pano começa a cair lentamente.)*

Boiardos *(murmurando)*
Descanse em paz!

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo n.º 60

Para MANAUS e BOA VISTA – Via aérea Cz $

Textos da gravação n.º 50

WOZZECK (Alban Berg)
libreto: Georg Büchner

DRITTER AKT
Erste Szene

Marias Stube. Es ist Nacht. Kerzenlicht. Maria sitzt am Tisch und blättert in der Bibel. Das Kind ist in der Nähe. Sie liest in der Bibel.

Maria
«Und ist kein Betrug in seinem Munde erfunden worden»... Herr Gott, Herr Gott! Sieh mich nicht an! *(blättert weiter)* «Aber die Pharisäer brachten ein Weib zu ihm, so im Ehebruch lebte». «Jesus aber sprach: So verdamme Ich dich auch nicht; geh hin, und sündige hinfort nicht mehr». Herr Gott! *(Sie schlägt die Hände vors Gesicht. Das Kind drängt sich an Maria.)* Der Bub gibt mir einen Stich in's Herz. Fort!
Das brüst' sich in der Sonne! Nein komm, komm her! *(Sie zieht das Kind an sich.)* Komm zu mir! «Es war einmal ein armes Kind und hatt' keinen Vater und keine Mutter. War Alles tot und war Niemand auf der Welt, und es hat gehungert und geweint Tag und Nacht. Und weil es Niemand mehr hatt' auf der Welt...» Der Franz ist nit kommen, gestern nit, heut' nit... *(Sie blättert hastig in der Bibel.)* Wie steht es geschrieben von der Magdalena? *(Sie liest.)* «Und kniete hin zu seinen Füssen und weinte und küsste seine Füsse und netzte sie mit Tränen und salbte sie mit Salben...» *(Sie schlägt sich auf die Brust.)* Heiland! Ich möchte Dir die Füsse salben! Heiland, Du hast Dich ihrer erbarmt, erbarme Dich auch meiner!...

Zweite Szene

Waldweg am Teich. Es dunkelt. Sie kommt mit Wozzeck von rechts.

Maria
Dort links geht's in die Stadt. 's ist noch weit. Komm schneller.

Wozzeck
Du sollst dableiben, Maria. Komm, setz Dich.

Maria
Aber ich muss fort.

Wozzeck
Komm! *(Sie setzen sich.)* Bist weitgegangen, Maria. Sollst Dir die Füsse nicht mehr wund laufen. 's still hier! Und so dunkel. Weist noch, Maria, wie lang es jetzt ist, dass wir uns kennen?

Maria
Zu Pfingsten drei Jahre.

Wozzeck
Und was meinst, wie lang es noch dauern wird?

Maria *(Sie springt auf.)*
Ich muss fort.

Wozzeck
Fürchst Dich, Maria? Und bist doch fromm? Und gut! Und treu! *(Er zieht sie wieder auf den Sitz. Er neigt sich wieder, ernst, zu Maria.)* Was Du für süsse Lippen hast, Maria! *(Er küsst sie.)* Den Himmel gäb'ich drum und die Seligkeit, wenn ich Dich noch oft so küssen dürft! Aber Ich darf nicht! Was zitterst?

Maria
Der Nachtau fällt.

Wozzeck
Wer kalt ist, den friert nicht mehr! Dich wird beim Morgentau nicht frieren.

Maria
Was sagst Du da?

Wozzeck
Nix.

Maria
Wie der Mond rot aufgeht!

Wozzeck
Wie ein blutig Eisen! *(Er zieht ein Messer.)*

Maria
Was zitterst? *(Sie springt auf.)* Was willst?

Wozzeck
Ich nicht, Maria! Und kein Andrer auch nicht! *(Er packt sie an und stösst ihr das Messer in den Hals.)*

Maria
Hilfe! *(Sie sinkt nieder. Er beugt sich über sie. Sie stirbt.)*

Wozzeck
Tot! *(Er richtet sich scheu auf und stürzt geräuchlos davon.)*

Dritte Szene

Eine Schenke. Nacht. schwaches Licht. Dirnen, Burschen und Margret tanzen eine wilde «Schnellpolka». Wozzeck sitzt an einem der Tische.

Wozzeck
Tanzt Alle; tanzt nur zu, springt, schwitzt und stinkt, es holt Euch doch noch einmal der Teufel! *(Er stürzt ein Glas Wein hinunter.)*

WOZZECK (seleção)

TERCEIRO ATO
Cena I

Quarto de Maria. É noite. Luz de velas. Maria está sentada à mesa e folheia a Bíblia. O menino está ao lado. Ela lê a Bíblia.

Maria
«E na sua boca não se encontrou engano»... Senhor Deus, Senhor Deus! Não olhes para mim! *(Folheia mais.)* «Mas os fariseus trouxeram-lhe uma mulher que vivia em adultério». «Jesus, porém, disse: Também eu não te condeno; vai e não tornes a pecar». Senhor Deus! *(Esconde a cara nas mãos. O menino chega-se a Maria.)* O menino fere-me o coração. Vai-te embora! Anda-me isto para aí a pervonear-se ao Sol! Não, vem, vem cá! *(Abraça o menino.)* Vem a mim! «Era uma vez um pobre menino que não tinha pai nem mãe. Tinham todos morrido e não havia ninguém no Mundo, e ele tinha fome e chorava dia e noite. E como não tinha ninguém no Mundo...» O Franz não veio. Ontem, não; hoje não... *(Folheia apressadamente a Bíblia.)* Como é que está escrito sobre Madalena? *(Lê.)* «E ajoelhou a Seus pés, chorando, e beijou-Lhe os pés e molhou-os com lágrimas e perfumou-os com bálsamos...» *(Bate com as mãos no peito.)* Ó Salvador! Eu queria perfumar-Te os pés! Ó Salvador, Tu que tiveste piedade dela, tem piedade de mim, também!...

Cena II

Caminho na floresta, junto do lago. Anoitece. Vem Maria com Wozzeck, da direita.

Maria
Ali, pela esquerda, vai-se para a cidade. Ainda é longe. Vem mais depressa.

Wozzeck
Fica aqui, Maria. Vá, senta-te.

Maria
Mas eu tenho de me ir embora.

Wozzeck
Vem! *(Sentam-se.)* Andaste muito, Maria. Não deves esfolar mais os pés a andar. Está sereno, aqui. E tão escuro. Ainda recordas, Maria, há quanto tempo nos conhecemos?

Maria
Faz três anos no Pentecostes.

Wozzeck
E quanto tempo achas que ainda vai durar?

Maria *(Levanta-se de um salto.)*
Tenho de ir embora.

Wozzeck
Tens medo, Maria? Mas és piedosa? E boa! E fiel! *(Puxa-a novamente para o assento. Inclina-se mais uma vez, sério, para Maria.)* Como são doces os teus lábios, Maria! *(Beija-a.)* Dava o Céu e a felicidade para te poder ainda beijar muitas vezes assim! Mas não posso! Porque tremes?

Maria
O orvalho da noite está caindo.

Wozzeck
Quem está com frio, não vai ter mais frio! Já não vais ter frio com o orvalho da noite.

Maria
Que estás dizendo?

Wozzeck
Nada.

Maria
Olha a Lua a nascer, tão vermelha!

Wozzeck
Como uma faca ensanguentada! *(Empunha uma faca.)*

Maria
Porque tremes? *(Levanta-se de um salto.)* Que é que tu queres?

Wozzeck
Eu nada, Maria! E mais nenhum outro, também! *(Agarra-a e enterra-lhe a faca no pescoço.)*

Maria
Socorro! *(Cai. Ele curva-se sobre ela. Maria morre.)*

Wozzeck
Morta! *(Endireita-se, receoso, e sai precipitadamente, sem ruído.)*

Cena III

Uma taberna. Noite, luz fraca. Prostitutas, rapazes e Margret dançam uma agitada polca rápida. Wozzeck está sentado a uma mesa.

Wozzeck
Dancem todos; vamos, dancem, saltem, suem e fedam, e o diabo que vos carregue a todos! *(Bebe de um trago um copo de vinho.)*

Es ritten drei Ritter wohl an den Rhein,
Bei einer Frau Wirtin da kehrten sie ein.
Mein Wein ist gut, mein Bier ist klar,
mein Töchterlein liegt auf der... Verdammt! *(Er springt auf.)*
Komm, Margret! *(Er tanzt mit Margret ein Paar Sprünge. Er bleibt plötzlich stehend.)* Komm, setz Dich her, Margret! *(Er lähnt sie an seinen Tisch und zieht sie auf seinen Schoss nieder.)* Margret, Du bist so heiss.. *(Er drückt sie an sich. Er lässt sie los.)* Wart' nur, wirst auch kalt werden! Kannst nicht singen?

Margret
In's Schwabenland, da mag ich nit,
Und lange Kleider trag' ich nit.
Denn lange Kleider, spitze Schuh,
die kommen keiner Dienstmagd zu.

Wozzeck
Nein! Keine Schuh, man kann auch blossfüssig in die Höll' geh'n! Ich möcht' heut rauten, rauten!

Margret
Aber was hast Du an der Hand?

Wozzeck
Ich? Ich?

Margret
Rot! Blut!

Wozzeck
Blut? Blut?
(Es stellen sich Leute um Margret und Wozzeck.)

Margret
Freilich, Blut!

Wozzeck
Ich glaub', ich hab' mich geschnitten, da, an der rechten Hand.

Margret
Wie kommt's denn zum Ellenbogen?

Wozzeck
Ich hab's dann abgewischt.

Die Burschen
Mit der rechten Hand am rechten Arm? Blut, Blut, Blut, Blut!
Da stinkt's nach Menschenblut!

Wozzeck
Was wollt Ihr! Was geht's Euch an? Bin ich ein Mörder?
Platz! oder es geht wer zum Teufel!

Margret
Puh! Puh! Da stinkt's nach Menschenblut! Freilich nach Menschenblut!

Die Dirnen
Freilich da stinkt's nach Menschenblut! Blut!

Vierte Szene

Waldweg am Teich. Mondnacht wie vorher. Wozzeck kommt schnell herangewankt und bleibt suchend stehen.

Wozzeck
Das Messer? Wo ist das Messer? Ich hab's da gelassen. Näher, noch näher. Mir graut's. Da regt sich was. Still! Alles still und tot Mörder! Mörder!! Ha! Da ruft's. Nein, ich selbst! *(Er wankt suchend ein paar Schritte weiter und stösst auf die Leiche.)* Maria! Maria! Was hast Du für eine rote Schnur um den Hals? Hast Dir das rote Halsband verdient... wie die Ohrringlein, mit Deiner Sünde! Was hängen Dir die schwarzen Haare so wild? Mörder! Mörder! Sie werden nach mir suchen. Das Messer vermisst mich! *(Er sucht fieberhaft.)* Da, da ist's! *(am Teich.)* So! Da hinunter! *(Er wirft das Messer hinein.)* Es taucht ins dunkle Wasser wie ein Stein. *(Der Mond bricht blutrot hinter den Wolken hervor. Wozzeck blickt auf.)* Aber der Mond vermisst mich. Der Mond ist blutig. Will denn die ganze Welt es ausplaudern? Das Messer, es liegt zu weit vorn. Sie finden's beim Baden oder wenn sie nach Muscheln tauchen. *(Er geht in den Teich hinein.)* Ich find's nicht. Aber ich muss mich waschen. Ich bin blutig. Da ein Fleck, und noch einer. Weh! Weh! Ich wasche mich mit Blut. Das Wasser ist Blut. Blut... *(Er ertrinkt. Der Doktor tritt auf. Der Hauptmann folgt dem Doktor.)*

Hauptmann
Halt!

Der Doktor *(Er bleibt stehen)*
Hören Sie? Dort!

Hauptmann
Jesus! Das war ein Ton. *(Er bleibt ebenfalls stehen.)*

Der Doktor *(auf den Teich zeigend)*
Ja, dort!

Hauptmann
Es ist das. Wasser im Teich. Das Wasser ruft. Es ist schon lange niemand ertrunken. Kommen Sie, Doktor! Es ist nicht gut zu hören. *(Er will den Doktor mit sich ziehen.)*

Der Doktor *(Er bleibt aber stehen und lauscht)*
Das stöhnt als stürbe ein Mensch. Da ertrinkt Jemand!

Hauptmann
Unheimlich! Der Mond rot, und die Nebel grau. Hören Sie? Jetzt wieder das Ächzen.

Iam junto ao Reno três cavaleiros em cavalgada
Junto de uma hospedeira pediram pousada.
— O meu vinho é bom, a minha cerveja é clara,
A minha filhinha está deitada na...
Raios! *(Levanta-se de um salto.)* Vem Margret!
(Dança com Margret um ou dois passos. De repente, pára.) Anda, senta-te aqui, Margret! *(Leva-a para a sua mesa e senta-a ao colo.)* Eres tão ardente, Margret! *(Aperta-a contra si, logo a larga.)* Mas, espera, também vais ficar fria! Sabes cantar?

Margret
Para a Suábia, aí, não quero eu ir,
Nem longos vestidos quero vestir.
Pois vestido comprido, sapato apertado,
A uma criada parece despropositado.

Wozzeck
Não! Sapatos não, também se pode ir descalço para o Inferno!
Hoje só queria esgadanhar, esgadanhar alguém!

Margret
Mas que tens tu na mão?

Wozzeck
Eu? Eu?

Margret
Vermelho! Sangue!

Wozzeck
Sangue? Sangue?
(Apinha-se gente em volta de Margret e Wozzeck.)

Margret
Isso mesmo, sangue!

Wozzeck
Devo-me ter cortado, aqui, na mão direita.

Margret
Como é que foi parar até ao cotovelo?

Wozzeck
Limpei a mão nele.

Rapazes
A mão direita ao braço direito? Sangue! Sangue!
Sangue! Cheira a sangue humano!

Wozzeck
Que é que vocês querem? Que têm vocês com isso? Sou um assassino, por acaso? Deixem passar! Senão vai alguém para o diabo!

Margret
Fu! Fu! Cheira a sangue humano!
Mesmo a sangue humano!

As Prostitutas
Cheira mesmo a sangue humano! Sangue!

Cena IV

Caminho no bosque junto ao lago. Noite de luar como atrás. Wozzeck avança, cambaleante e pára, à procura.

Wozzeck
A faca! Onde está a faca? Deixei-a ali. Mais perto, mais perto ainda. Isto horroriza-me. Agita-se ali qualquer coisa. Silêncio! Tudo está silencioso e morto. Assassino! Assassino! Ah! Lá estão gritando. Não, sou eu mesmo! *(Avança mais dois passos vacilantes e esbarra com o cadáver.)* Maria! Maria! Que corda vermelha é essa que tens à roda do pescoço? Mereceste o colar vermelho... como os brinquinhos, pelos teus pecados! Porque te pendem os cabelos negros tão desalinhados? Assassino! Assassino! Hão-de vir procurar-me. A faca vai denunciar-me! *(Procura febrilmente.)* Ali, ali está ela! *(À beira do lago.)* Pronto! Lá para o fundo! *(Atira a faca ao lago.)* Mergulha na água escura como uma pedra. *(A Lua surge, cor de sangue, detrás das nuvens. Wozzeck levanta os olhos.)* Mas a Lua vai denunciar-me. A Lua está ensanguentada. Irão, então, todas as pessoas apregoar isto? A faca, essa está perto de mais. Vão encontrá-la ao tomarem banho ou quando mergulharem para apanhar conchas. *(Mete-se pelo lago dentro.)* Não a encontro. Mas tenho que me lavar. Estou cheio de sangue. Aqui uma mancha, e mais outra. Ah! Ah! Estou-me lavando com sangue! A água é sangue. Sangue... *(Afoga-se. Entra o médico. O capitão segue-o.)*

Capitão
Alto!

Médico *(Pára.)*
Está ouvindo? Ali!

Capitão
Jesus! Aquilo foi um ruído. *(Pára também.)*

Médico *(Apontando o lago.)*
Sim, ali!

Capitão
É a água do lago. A água chama. Há muito que ninguém se afoga. Venha doutor! Não é bom de se ouvir *(Quer arrastar consigo o médico.)*

Médico *(Continua parado à escuta.)*
Foi um gemido, como se alguém estivesse morrendo.
Está alguém se afogando!

Capitão
Siniatro! A lua vermelha e as nuvens cinzentas. Está ouvindo? Outra vez um gemido.

Der Doktor
Stiller, jetzt ganz still.

Hauptmann
Kommen Sie! Kommen Sie schnell! *(Der Doktor folgt dem Hauptmann rasch.)*

Fünfte Szene

Strasse vor Marias Tür. Heller Morgen Sonnenschein.
Kinder spielen und lärmen. Marias Knabe ist auf einem Steckenpferd reitend.

Die Kinder
Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ringelrein'n! Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ri...

(Unterbrechen Gesang und Spiel, andere Kinder stürmen herein.)

Erstes Kind
Du, Käthe! Die Maria...

Zweites Kind
Was ist?

Erstes Kind
Weiss't es nit? Sie sind schon Alle'n aus.

Drittes kind *(zu Marias Knabe)*
Du! Dein Mutter ist tot!

Marias Knabe *(immer reitend)*
Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!

Zweites Kind
Wo ist sie denn?

Erstes Kind
Drauss' liegt sie, am Weg, neben dem Teich.

Drittes Kind
Kommt anschaun! *(Alle Kinder laufen davon)*

Marias Knabe *(Er reitet)*
Hopp, Hopp! Hopp, Hopp! Hopp, Hopp! *(Er zögert einen Augenblick und reitet dann den anderen Kindern nach. Leere Bühne.)*

Médico
Mais fraco, e depois silêncio total.

Capitão
Venha! Venha depressa! *(O médico vai depressa atrás do capitão.)*

Cena V

Rua diante da casa de Maria. Manhã clara. Luz do Sol. Crianças brincam e fazem barulho. O filho de Maria monta um cavalo de pau.

As Crianças
À roda, à roda, grinalda de rosas gira à roda!
À roda, à roda, grinalda de rosas, à ro...

(Interrompem o canto e a dança. Outras crianças entram precipitadamente.)

Primeira criança
Eh, Kátia! A Maria...

Segunda criança
Que foi?

Primeira criança
Não sabes? Sairam todos para lá.

Terceira criança *(Para o filho de Maria.)*
Ó tu! A tua mãe morreu!

O filho de Maria *(Continuando no cavalo de pau.)*
Hop, hop! Hop, hop! Hop, hop!

Segunda criança
Onde está ela, então?

Primeira criança
Está ali fora, deitada no caminho, junto ao lago.

Terceira criança
Venham ver! *(As crianças, saem, correndo.)*

O Filho de Maria *(Galopa.)*
Hop, hop! Hop, hop! Hop, hop!
(Atrasa-se um pouco, e depois continua correndo no cavalo de pau atrás das outras crianças. Cena vazia.)

Erwartung (Schönberg)
libreto: Marie Pappenheim

Erste Szene

Frau
Hier hinein? Man sieht den Weg nicht. Wie silbern die Stämme schimmern, wie Birken! Oh unser Garten. Die Blumen für ihn sind sicher verwelkt. Die Nacht ist so warm. Ich fürchte mich was für schwere Luft heraus schlägt. Wie ein Sturm, der steht. So grauenvoll ruhig und leer. Aber hier ist's wenigstens hell, der Mond war früher so hell. Oh noch immer die Grille mit ihrem Liebeslied. Nicht sprechen es ist so süss bei dir... der Mond ist in der Dämmerung, feig bist du, willst ihn nicht suchen? So stirb doch hier. Wie drohend die Stille ist... der Mond ist voll Ensetzen. Sieht der hinein? Ich allein in den dumpfen Schatten. Ich will singen, dann hört er mich.

Zweite Szene

Frau
Ist das noch der Weg? Hier ist es eben. Was? lass los! Eingeklemmt? Nein, es ist was gekrochen. Und hier auch... wer rührt mich an? Fort. Nur weiter um Gottes willen. So, der Weg ist breit. Es war so still hinter den Mauern des Gartens. Keine Sensen mehr, kein Rufen und Gehn. Und die Stadt in hellem Nebel... so sehnsüchtig schaute ich hinüber. Und der Himmel so unermesslich tief über dem Weg, den du immer zu mir gehst, noch durchsichtiger und ferner, die Abendfarben. Aber du bist nicht gekommen. Wer weint da? Ist hier jemand? Ist hier jemand? Nichts... aber das war doch. Jetzt rauscht es oben... es schlägt von Ast zu Ast. Es kommt auf mich zu. Nich hier!... Lass mich, Herrgott, hilf mir. Es war nichts, nur schnell, nur schnell. Oh, oh, was ist das? Ein Körper. Nein. Nur ein Stamm.

Dritte Szene

Frau
Da kommt ein Licht! Ach! nur der Mond wie gut. Dort tanzt etwas Schwarzes... hundert Hände. Sei nicht dumm, es ist der Schatten. Oh! wie dein Schatten auf die weissen Wände fällt. Aber so bald musst du fort. Rufst du? Und bis zum Abend ist es so lang. Aber der Schatten kriecht doch! Gelbe, breite Augen. So vorquellend wie an Stielen... Wie es glotzt... Kein Tier, lieber Gott, kein Tier... ich habe solche Angst. Liebster, mein Liebster, hilf mir.

À espera

Cena I

Mulher
Aí dentro? Não se vê o caminho. Os troncos brilham prateados, como bétulas! Oh, o nosso jardim. As flores para ele estão murchas, de certeza. A noite está tão quente! Tenho receio desta atmosfera pesada. Está como uma tempestade. Com uma calma e um vazio tão horrendos. Mas aqui ao menos está claro, a Lua estava há pouco tão brilhante. Oh, lá estão os grilos com o seu cantar de amor! É tão doce estar em silêncio ao teu lado... a Lua está se pondo, és um medroso, não a queres ir buscar? Pronto, lá morre ela. Como o silêncio é ameaçador... a Lua está cheia de medo. Verá ela aí dentro? Eu, sozinha, nas sombras espessas. Vou cantar, e ela há-de ouvir-me.

Cena II

Mulher
Será ainda este o caminho? Ora aqui está ele. Que é isto? Larguem-me! Estou me sentindo presa. Não, foi alguma coisa rastejando. E aqui também... que foi que me tocou? Vai-te! Mais para trás, por amor de Deus. Pronto, o caminho é largo. Estava tudo tão quieto por trás do muro do jardim. Sem mais foices, sem vozearia e andanças. E a cidade em limpida neblina... tão saudosa eu a olhava. E o Céu de uma profundidade sem medida, sobre o caminho por onde vens encontrar-me, está mais transparente e longínquo com as cores do entardecer. Mas tu não vieste. Quem está ali chorando? Está aí alguém? Está aí alguém? Nada... mas ers mesmo alguma coisa. Agora é um restolhar lá em cima... bate de ramo em ramo. Vem para cima de mim. Aqui não!... Deixa-me! Senhor Deus, ajuda-me. Não era nada, mas depressa, mas depressa. Oh, oh, que é isto? Um corpo. Não. É só um tronco.

Cena III

Mulher
Ali vem uma luz! Ah! É só a Lua, que bom! Está uma coisa preta, dançando... cem mãos. Não sejas tola, é a sombra. Oh! Como a tua sombra se projeta na parede. Mas tão depressa te vais embora. Estás chamando? E até à noite é tanto tempo. Mas a sombra, agora, rasteja! Olhos amarelos, enormes. Tão esvaziados como buracos... Como olham fixamente... Que não seja um animal, meu Deus, que não seja um animal... Tenho tanto medo. Amor, meu amor, ajuda-me.

Vierte Szene

Frau
Er ist auch nicht da. Auf der ganzen, langen Strasse nichts Lebendiges... und kein Laut. Die weiten blassen Felder sind ohne Atem, wie erstorben, kein Halm rührt sich. Noch immer die Stadt. Und dieser fahle Mond... keine Wolke, nicht der Flügelschatten eines Nachtvogels am Himmel... diese grenzenlose Totenblässe... ich kann kaum weiter... und dort lasst man mich nicht ein... die fremde Frau wird mich fortjagen! Wenn er krank ist! Eine Bank... ich muss ausruhn. Aber so lang hab ich ihn nicht gesehn. Nein, das ist nicht der Schatten der Bank! Da ist jemand... er atmet nicht... feucht... hier fliesst etwas... es glänzt rot... Ach, meine Hände sind wundgerissen... Nein, es ist noch nass, es ist von dort. Ich kann nicht. Das ist er! Das Mondlicht... nein dort... da ist der schreckliche Kopf... das Gespenst... wenn es nur endlich verschwinde... wie das im Wald... Ein Baumschatten, ein lächerlicher Zweig... Der Mond ist tückisch... weil er blutleer ist, malt er rotes Blut. Aber es wird gleich zerfliessen. Nicht hinsehn. Nicht drauf achten... Es zergeht sicher... wie das im Wald. Ich will fort... ich muss ihn finden. Es muss schon spät sein. Es ist nicht mehr da. Ich wusste. Es ist noch da. Herrgott im Himmel... Es ist lebendig. Es hat Haut, Augen, Haar... seine Augen... es hat seinen Mund. Du, du, bist du es... ich habe dich so lang gesucht im Wald und... Hörst du? Sprich doch... sieh mich an... Herrgott, was ist... Hilfe! Um Gottes willen! rasch!... hört mich denn niemand?... er liegt da... Wach auf, wach doch auf... Nicht tot sein, mein Liebster. Nur nicht tot sein... ich liebe dich so. Unser Zimmer ist halbhell. Alles wartet... Die Blumen duften so stark... Was soll ich tun...Was soll ich nur tun, dass er aufwacht?... Deine liebe Hand...so kalt? Wird sie nicht warm an meiner Brust?... Mein Herz ist so heiss vom Warten... die Nacht ist bald vorbei... du wolltest doch bei mir sein diese Nacht... Oh, es ist heller Tag... Bleibst du an Tage bei mir? Die Sonne glüht auf uns... deine Hände liegen auf mir, deine Küsse... mein bist du. Du! Sieh mich doch an, Liebster, ich liege neben dir... So sieh mich doch an... Ah, wie starr... wie fürchterlich deine Augen sind... Drei Tage warst du nicht bei mir... Aber heute so sicher der Abend war so voll Frieden. Ich schaute und wartete... Über die Gartenmauer dir entgegen so niedrig ist sie... Und dann winkten wir beide... Nein, nein, es ist nicht wahr... Wie kannst du tot sein? Überall lebtest du... Eben noch im Wald... deine Stimme so nah an meinem Ohr, immer, immer warst bu bei mir... dein Hauch auf meiner Wange... deine Hand auf meinem Haar... Nicht wahr... es ist nicht wahr? Dein Mund bog sich doch eben noch unter meinen Küssen... Dein Blut tropft noch jetzt mit leisem Schlag... Dein Blut ist noch lebendig... Oh, der breite rote Streif... Das Herz haben sie getroffen... Ich will es küssen mit dem letzten Atem... dich nie mehr loslassen... In deine Augen sehn. Alles Licht kam ja aus deinen Augen... mir schwindelte, wenn ich dich ansah... Nun küss ich mich an dir zu Tode... Aber so seltsam ist dein Auge... Wohin schaust du? Was suchst du denn? Steht dort jemand? Wie war das nur das letzte Mal? War das damals nicht auch in deinem Blick? Nein, nur so zerstreut... oder... und plötzlich bezwangst du dich... Und drei Tage warst du nicht bei mir... keine Zeit so oft hast du keine Zeit gehabt in diesen letzten Monaten... Nein, das ist doch nicht möglich... das ist doch... Ah, jetzt erinnere ich mich... der Seufzer im Halbschlaf... wie ein Name... Du hast mir die Frage von den Lippen geküsst... Aber warum versprach er mir heute zu kommen?... Ich will das nicht... nein, ich will das nicht... Warum hat man dich getötet?... Hier vor dem Hause... hat dich jemand entdeckt?... Nein, nein, mein einzig Geliebter das nicht... Oh, der Mond schwankt. Ich kann nicht sehen... Schau mich doch an. Du siehst wieder dorthin? Wo ist sie denn die Hexe, die Dirne... die Frau mit den weissen Armen... Oh, du liebst sie ja die weissen Arme... wie du sie rot küsst... Oh, du... du, du Elender, du Lügner... du... Wie deine Augen mir ausweichen! Krümmst du dich vor Scham? Hast sie umarmt... Ja?... so zärtlich und gierig... und ich wartete. Wo ist sie hingelaufen als du im Blut lagst?... Ich will an den weissen Armen herschleifen... so für mich ist kein Platz da... Oh! nicht einmal die Gnade, mit dir sterben zu dürfen... Wie lieb, wie lieb ich dich gehabt hab!... Allen Dingen ferne leibte ich... allen fremd. Ich wusste nichts als dich... dieses ganze Jahr... seit du zum ersten Mal meine Hand nahmst. Oh, so warm nie früher liebte ich jemanden so... Dein Lächeln und dein Reden... ich hatte dich so lieb... Mein Lieber... mein einziger Liebling... hast du sie oft geküsst... während ich vor Sehnsucht verging... hast du sie sehr geliebt? Sag nicht: ja... Du lächelst schmerzlich... Vielleicht hast du auch gelitten, vielleicht rief dein Herz nach ihr... Was kannst du dafür? Oh! ich flüchte dir... aber dein Mitleid machte mich glücklich, ich glaubte, war im Glück... Liebster, Liebster, der Morgen kommt. Was soll ich allein hier tun? In diesem endlosen Leben... in diesem Traum ohne Grenzen und Farben... denn meine Grenze war der Ort, an dem du warst... und alle Farben der Welt brachen aus deinem Augen... Das Licht wird für alle kommen, aber ich allein in meiner Nacht?... Der Morgen trennt uns, immer der Morgen... So schwer küsst du zum Abschied... Wieder ein ewiger Tag des Wartens... oh du erwachst ja nicht mehr... Tausend Menschen ziehn vorüber... ich erkenne dich nicht. Alle leben, ihre Augen flammen... Wo bist du? Es ist dunkel... dein Kuss wie ein Flammenzeichen in meiner Nacht... meine Lippen brennen und leuchten... dir... entgegen... Oh, bist du da... ich suchte...

Cena IV

Mulher
Ele também não está ali. Pela estrada fora, nem vivalma... e nenhum ruído. Os campos longínquos, desmaiados, estão sem respiração, como mortos, não mexe uma palha. Mas sempre a cidade. E esta Lua pálida... nem uma nuvem, nem sombra das asas de uma ave noturna no céu... esta palidez mortal, sem limites... já quase não posso ir mais adiante... e ali não me deixam entrar... a mulher estrangeira vai-me mandar dali embora. E se ele estiver doente! Um banco... preciso descansar. Mas já não o vejo há tanto tempo. Não, aquilo não é a sombra do banco! Aquilo é alguém... não respira... é úmido... alguma coisa daqui correndo... tem um brilho vermelho... ah, tenho as mãos feridas... Não, ainda está molhado, vem dali. Não posso. Lá está ele! O luar... Não, ai... é a cabeça horrível... O fantasma... se desaparecesse de uma vez... como aquilo na floresta... A sombra de uma árvore, um ramo ridículo... A Lua é traiçoeira... como não tem sangue, pinta sangue vermelho. Mas vai já dissolver-se. Não vou olhar para lá... Não lhe vou dar atenção... Desaparece com certeza... como aquilo na floresta. Vou-me embora... tenho que o encontrar. Já deve ser tarde. Aquilo já aqui não está. Eu bem sabia. Ainda está aqui. Meu Deus do Céu... está vivo. Tem pele, olhos, cabelo... os olhos dele... tem a boca dele. Tu, tu, és tu... procurei-te tanto tempo na floresta e... Ouves-me? Vamos, fala... olha para mim... Meu Deus o que... Socorro! Por amor de Deus! depressa!... ninguém me ouve?... está ali deitado... Acorda, vamos, acorda... Não estejas morto, meu amor. Ao menos não estejas morto... amo-te tanto! O nosso quarto está meio às escuras... Tudo à espera... As flores devem cheirar... Que hei-de eu fazer... Mas que hei-de fazer, para que acorde?... A tua querida mão... tão fria? Não aquecerá no meu peito?... O meu coração está tão quente de esperar... Dequi a pouco a noite acaba... Tu querias estar comigo esta noite... oh, já é dia claro... tu ficas a meu lado, durante o dia? O Sol brilha sobre nós... as tuas mãos repousam sobre mim, os teus beijos... és meu. Tu! Olha para mim, querido, vá, eu deito-me ao teu lado... Olha só para mim... Ah, tão fixos... tão aterradores que são os teus olhos... Três dias que não estiveste comigo... Mas, hoje, era tão certo a noite vir a ser cheia de paz. Eu olhava e esperava... Por cima do muro do jardim, tão baixo ele é, para ir ao seu encontro... E então ambos acenávamos... Não, não, não é verdade... Como podes estar morto? Vivias em todo o lado... Até na floresta... a tua voz tão perto do meu ouvido, estavas sempre, sempre a meu lado... O teu hálito na minha face... a tua mão nos meus cabelos... não é verdade... não é verdade? A tua boca curvou-se sempre sob os meus beijos... o teu sangue ainda agora goteja em suave pulsação... O teu sangue ainda está vivo... Oh, que lasno tão aberto e vermelho... Acertaram no coração... Quero beijá-lo com o último alento... nunca mais deixar-te... ver os teus olhos. Se toda a luz vinha dos teus olhos... tinha vertigens quando te via... Agora vou beijar-te até morrer... Estás com um olhar tão estranho... para onde estás a olhar? Que procuras tu? Está ali alguém? Como é que foi da última vez? Também então olhavas do mesmo modo? Não, mas tão absorto... ou... e, de repente, tiveste mão em ti... E durante três dias não estiveste comigo... Não tinhas tempo, tantas vezes não tinhas tempo nestes últimos meses... Não, isso não é mesmo possível... isso não é mesmo... Ah, agora me lembro... Os suspiros em sonhos... como um nome... Apagaste-me a pergunta dos lábios com um beijo... Mas porque me prometeu ele que vinha hoje?... Não quero isso... não, não quero isso... Porque te mataram?... Aqui, em frente da casa... será que alguém te descobriu?... Não, não, meu único amor, isso não!... Oh, a Lua entraquecendo. Não vejo nada... Olha para mim, anda. Estás outra vez olhando para longe? Onde é que está ela, a bruxa, a moça... a mulher de braços brancos? Ah, tu gostas deles, dos braços brancos... como os beijas, até que fiquem vermelhos... Ai, meu... meu, meu miserável, meu mentiroso... meu... Como os teus olhos se desviam! Não te dobras com a vergonha? Abraçaste-a... Sim?... tão meigo e sôfrego... e eu à espera. Para onde fugiu ela, enquanto ficaste caído, no sangue? Eu vou-me esgueirar por entre os braços brancos... mas já não há ali lugar para mim... Ai, ao menos a graça de poder morrer contigo... Quanto amor, quanto amor tive por ti... Vivia longe de tudo... de tudo alheia. Nada conhecia além de ti... todo este ano... desde a primeira vez que me pegaste na mão. Oh, nunca antes tinha amado alguém com amor tão ardente. O teu sorriso e a tua fala... tanto que te amava... Meu querido... meu único amorzinho... beijaste-a muitas vezes... enquanto eu morria de saudades?... amaste-a muito? Não digas que sim!... Tens um sorriso amargo... Talvez tenhas sofrido também, talvez o teu coração chamasse por ela... Que podes fazer? Oh! Maldito sejas... mas a tua compaixão fazia-me feliz, eu acreditava, era feliz... Amor, amor, a manhã está chegando. Que vou eu fazer aqui sozinha? Nesta vida sem fim... neste sonho sem fronteiras nem cores... pois a minha fronteira era o lugar onde estavas... e todas as cores do Mundo brotavam dos teus olhos... A luz há-de vir para todos e só eu, sozinha, na minha noite?... A manhã a separar-nos, sempre a manhã... Custam tanto os teus beijos de despedida... Mais um dia eternamente à espera... Ah, tu já não acordas mais... Milhares de pessoas vão passando... não te reconheço. Estão todos vivos, os olhos deles brilham... Onde estás? Está escuro... o teu beijo, como um farol nas minhas trevas... os meus lábios ardem e brilham... ao teu... encontro... Ah, estás aí... estava procurando...

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo n.º 60

A Midsummer Night's Dream (Britten)

libreto: Benjamin Britten e Peter Pears

THIRD ACT (conclusão)

All rustics (Quince, Bottom, Snug, Flute, Snout, Starveling)
If we offend, it is with our good will.
That you should think, we come not to offend,
But with good will. To show our simple skill,
That is the true beginning of our end.
Consider then, we come but in despite.
We do not come, as minding to content you,
Our true intent is...

Snug
... All for your delight...

Quince
... We are not here.
All for your delight...

Snug
... We are not here.

Bottom
... All for your delight, *etc.*

Starveling, Snout, Flute *(One after the other)*
All for your delight, *etc.*

All rustics
All for your delight,
We are not here. That you should here repent you,
The actors are at hand: and by their show,
You shall know all that you are like to know.

Theseus
These fellows...

Hippolyta
... do not stand upon points.

Lysander
Their speech was like a tangled chain...

Demetrius
They have rid their Prologue...

Hippolyta
Indeed...

Lysander
... nothing impaired but all disordered.

Demetrius
... like a rough colt. They know not the stop.

Helena
... they have played on their prologue like a child on a recorder.

Hermia
A sound, but not in government.

Prologue (Quince)
It is not enough to speak, but to speak true.
Gentles... Gentles...

Theseus
Who is next?

Prologue (Quince)
Gentles, perchance you wonder at this show,
But wonder on, till truth make all things plain.
This man is Pyramus, if you would know;
This beauteous Lady, Thisby is certain.
This man, with lime and rough-cast, doth present
Wall, that vile Wall, which did these lovers sunder:
This man, with lanthorn, dog, and bush of thorn
Presenteth Moonshine.
This grisly beast is Lion hight by name.
For all the rest,
Let Lion, Moonshine, Wall, and Lovers twain,
At large discourse, while here they do remain,
remain, remain, remain...
(Exeunt all but Wall)

Helena
I wonder if the Lion be to speak.

Demetrius
No wonder, fair Lady: one Lion may,
when many asses do.

Wall (Snout)
In this same interlude, it doth befall,
That I, one Snout (by name) present a wall:
And such a wall, as I would have you think,
That had in it a crannied hole or chink:
(He holds up two fingers)
And this the cranny is, right and sinister,
Through which the fearful Lovers are to whisper.

Hermia
Would you desire lime and hair to sing better?

Lysander
It is the wittiest partition, that ever I heard discourse.

Theseus
Pyramus draws near the Wall, silence.
(Enter Pyramus)

Pyramus (Bottom)
O grim-look'd night, O night with hue so black,
O night, which ever art, when day is not:
O night, O night, alack, alack, alack,
I fear my Thisby's promise is forgot.
And thou O wall, O sweet, O lovely wall,
That stand'st between her father's ground and mine,
Thou wall, O wall, O sweet and lovely wall,
Show me thy chink, to blink through with mine eyne.
Thanks courteous wall. Jove shield thee well for this.
But what see I? No Thisby do I see.
O wicked wall, through whom I see no bliss,
Curs'd be thy stones for thus deceiving me.

Theseus
The wall methinks, being sensible, should curse again.

Bottom
No, in truth sir, he should not. Deceiving me
is Thisby's cue; yonder she comes.
(Enter Thisbe)

Thisbe (Flute)
O wall, full often hast thou heard my moans,
For parting my fair Pyramus, and me.
My cherry lips have often kiss'd thy stones:
Thy stones with lime and hair knit up in thee.

Pyramus
I see a voice, now will I to the chink,
To spy and I can hear my Thisby's face.
Thisby?

Thisbe
My love thou art, my love, I think.

Pyramus
Think what thou wilt, I am thy Lover's grace.

Thisbe
My love thou art, my love, I think.

Pyramus
Think what thou wilt:
O kiss me, kiss...

Thisbe
My love thou, my love I,
my love I, love I, love I...

Pyramus
... me through the hole of this vile wall.
O kiss me.

(They kiss)

Thisbe
I kiss the wall's hole, not your lips at all.

Pyramus
Oh, wilt thou at Ninny's tomb meet me straightway?
(Exit Pyramus)

Thisbe
Tide life, tide death, I come without...
tide life I come... I come without... I come
without delay...
(Exit Thisbe)

Wall
Thus have I, Wall, my part discharged so:
And being done, thus Wall away doth go,
away, away, away doth go. *(Exit)*

Hippolyta
This is the silliest stuff that ever I heard.

Theseus
The best in this kind are but shadows, and
the worst are no worse, if imagination amend them.
Here come two noble beasts in, a man and a Lion.
(Enter Lion and Moonshine)

Lion (Snug)
You Ladies, you (whose gentle hearts do fear
The smallest monstrous mouse that creeps on floor)
Should know that I, one Snug the joiner am
A Lion fell, nor else no Lion's dam.

Hermia
A very gentle beast, and of a good conscience.

Demetrius
The very best at a beast that e'er I saw.

Theseus
But let us listen to the Moon.

Moonshine (Starveling)
This lanthorn doth the horned Moon present.

Lysander
He should have worn the horns on his head.

Moonshine (Starveling)
I, myself the man i' th' Moon do seem to be.

Theseus
The man should be put into the lanthorn. How
is it else the man i' th' Moon?

Moonshine
This lanthorn doth the horn...

Demetrius
He dares not come there for the candle.

Theseus
Proceed Moon.

Moonshine
All I have to tell you is that this lanthorn is
the Moon; I, the man i' th' Moon; this thorn-
bush, my thorn-bush; and this dog, my dog.

Hippolyta
I am weary of this Moon; would he would change.

All
But silence; here comes Thisbe.
(Enter Thisbe)

Thisbe
This is old Ninny's tomb. Where is my love?

Lion
Oh! oh! oh! oh!
(The Lion's roaring continues through ensuing dialogue. Thisbe runs off, dropping mantle)

Sonho de Uma Noite de Verão

TERCEIRO ATO (conclusão)

Vilões (Marmelo, Fundilho, Aconchegado, Pifaro, Fuça, Larica)
Se ofendemos, é de boa vontade.
Deveis pensar que para ofender não vimos,
Mas com boa vontade. Mostrar nossa habilidade,
É do nosso fim o verdadeiro princípio.
Considerai, pois, que vimos em despeito.
Não vimos para vos querer agradar,
O nosso intento é...

Aconchegado
... Só para vosso deleite...

Marmelo
... Aqui não estamos...
Só para vosso deleite...

Aconchegado
... Aqui não estamos...

Fundilho
... Só para vosso deleite, *etc.*

Larica, Fuça, Pifaro *(sucessivamente)*
Só para vosso deleite, *etc.*

Vilões
Só para vosso deleite,
Aqui não estamos. Para que vos arrependeis,
Eis os actores; e com a sua atuação,
Ireis saber tudo quanto tendes a saber.

Teseu
Estes sujeitos...

Hipólita
... Não se perdem com esquisitices.

Lisandro
A sua fala é como uma corrente emaranhada...

Demétrio
Já despacharam o seu Prólogo...

Hipólita
Na verdade...

Lisandro
... Nada frágil, mas toda desordenada.

Demétrio
... Como um potro selvagem. Não sabem onde parar.

Helena
... Tocaram o seu Prólogo como uma
Criança uma flauta de bisel.

Hérmia
Um som, mas não em concerto.

Prólogo (Marmelo)
Não basta falar, mas há que falar afinado.
... Senhores... Senhores...

Teseu
Quem se segue?

Prólogo (Marmelo)
Senhores, porventura vos maravilhais com este espectáculo,
Mas continuai, até que a verdade tudo esclareça.
Este é Piramo, se quiserdes saber;
Esta bela dama é Tisbe, pela certa.
Este, de cal e pedra, representa
O Muro, esse vil Muro que os amantes separavs:
Este, de lanterna, com um cão e o ramo de espinheiro
Simboliza o Luar.
Este animal medonho é como se fosse um leão.
Quanto ao resto,
Deixai Leão, Luar, Muro e os dois Amantes
Discursarem à vontade, enquanto aqui permanecerem...
Permanecerem, permanecerem, permanecerem...
(Todos saem, menos o Muro)

Helena
Será que o leão vai falar?

Demétrio
Que admiração, minha bela. Como não falaria um leão,
Se tantos burros o fazem?

Muro (Fuça)
Neste mesmo interlúdio acontece
Que eu, de nome Fuça, represento um Muro:
E um muro assim, tal como gostaria que idésseis,
Todo rachado, um buraco ou fresta ostenta:
(Afasta dos dedos)
E isto é o buraco, à direita e à esquerda,
Por onde os receosos amantes irão segredar.

Hérmia
Poderia cantar melhor uma caliça peluda?

Lisandro
É a fresta mais espirituosa que já ouvi falando.

Teseu
Piramo aproxima-se do Muro. Silêncio!
(Entra Piramo)

Píramo (Fundilho)
Ó noite carrancuda, ó noite de cor tão negra!
Ó noite que sempre és, quando não é dia!
Ó noite, ó noite, ai de mim, ai de mim, ai de mim!
Receio que da minha Tisbe a promessa esteja esquecida.
E tu, Muro, ó Muro, ó doce e lindo Muro,
Que ficas entre o terreno do pai dela e do meu,
Tu, Muro, ó Muro, ó doce e lindo Muro,
Onde está a fresta por onde devo espreitar?
Graças, Muro cortês, que Júpiter te proteja.
Mas que vejo eu? Nenhuma Tisbe vejo.
Ó Muro mau, através do qual ventura não diviso!
Malditas sejam tuas pedras por assim me enganarem!

Teseu
O Muro — penso eu — sendo de melindres, deveria replicar.

Fundilho
Não, meu senhor, realmente não devia, pois «me enganarem»
É a deixa de Tisbe. Ai vem ela.
(Entra Tisbe)

Tisbe (Pifaro)
Ó Muro, bastas vezes terás ouvido os meus gemidos,
Por separares o meu belo Piramo e eu.
Os meus lábios de cereja muito têm beijado as tuas pedras:
As tuas pedras com cal peluda cimentadas.

Píramo
Vejo uma voz, vou já à fresta
Espreitar, já ouço da minha Tisbe o rosto.
Tisbe?

Tisbe
Meu amor és, meu amor, eu creio.

Píramo
Julgues o que quiseres, sou a graça do teu amor.

Tisbe
Meu amor és, meu amor, eu creio.

Píramo
Julgues o que quiseres
Oh, beija-me, beija-...

Tisbe
Meu amor tu, meu amor eu,
Meu amor eu, amor eu, amor eu...

Píramo
...-me pela fricha deste vil Muro.
Oh, beija-me!

(Beijam-se)

Tisbe
Beijo o buraco do Muro e não os teus lábios.

Píramo
Oh, queres vir encontrar-te comigo, junto do túmulo de Nino?
(Píramo sai)

Tisbe
Para a vida, para a morte, vou sem...
Para a vida, vou... vou sem... vou
Sem demora...
(Tisbe sai)

Muro
Assim eu, o Muro, deste modo o meu papel desempenhei;
E, tendo acabado, se vai o Muro embora.
Embora, embora, embora se vai. *(Sai)*

Hipólita
Isto é do mais disparatado que alguma vez ouvi.

Teseu
As melhores obras do género são apenas sombra e
As piores não são tão más se as emendar a fantasia.
Aqui vêm dois nobres animais, um homem e um leão.
(Entram Leão e Luar)

Leão (Aconchegado)
Vós, senhoras (cujos corações delicados se alvoroçam
Com o mais monstruosamente pequeno rato que no chão rasteja)
Devereis saber que um tal Aconchegado, marceneiro, sou.
Não um leão feroz, nem do leão a mãe.

Hérmia
Um bicho muito manso e de boa consciência.

Demétrio
O melhor em bicho que vi alguma vez.

Teseu
Mas vamos lá ouvir a Lua.

Luar (Larica)
Esta lanterna os cornos da Lua representa.

Lisandro
Devia usar os cornos na cabeça.

Luar (Larica)
Eu próprio acho que sou o Homem da Lua.

Teseu
O homem devia ser posto na lanterna. Como
poderá ser, senão assim, o Homem da Lua?

Luar
Esta lanterna os cornos...

Demétrio
Não se atreve a lá entrar por mor da vela.

Teseu
Continua, Lua.

Luar
Tudo o que tenho a dizer é que esta lanterna é
A Lua; eu, o Homem da Lua; este espinheiro
é o meu espinheiro e este cão é o meu cão.

Hipólita
Estou farta desta Lua, tomara que mude.

Todos
Mas, silêncio, aí vem Tisbe.
(Entra Tisbe)

Tisbe
Este é o túmulo do velho Nino. Onde está o meu amor?

Leão
Oh! Oh! Oh! Oh!
*(Os rugidos do leão continuam durante o diálogo
seguinte. Tisbe foge, deixando cair o manto)*

Demetrius
Well, roar'd, Lion.

Theseus
Well run, Thisbe.

Lysander
Well mous'd, Lion.

Hermia
Well run, Thisbe.

Hippolyta
Well shone, Moon.

Helena
Truly the Moon shines with a good grace.
(Exit Lion. Enter Pyramus)

Pyramus
Sweet Moon, I thank thee for thy sunny beams,
I thank thee Moon, for shining now so bright;
But stay; O spite! but, mark, poor Knight,
What dreadful dole is here?
Eyes do you see! how can it be!
O dainty duck: O dear!
Thy mantle good; what stain'd with blood!
Approach, ye Furies fell:
O Fates! come, come: cut thread and thrum,
Quail, crush, conclude, and quell.

Hyppolyta
Beshrew my heart, but I pity the man.

Pyramus
O wherefore, Nature, didst thou Lions frame?
Since Lion vile hath here deflower'd my dear:
Which is: no, no, which was the fairest Dame.
Come tears, confound: out sword, and wound
The pap of Pyramus:
Thus die I, thus, thus, thus.
(He dies. then raises himself)
Now am I dead, now am I fled, my soul is in the sky,
Tongue, lose thy light, Moon, take thy flight.
(Exit Moonshine)
Now die, die, die, die, die.
(He finally collapses)

Demetrius
With the help of a surgeon, he might yet recover, and prove an ass. *(Enter Thisbe)*

Theseus
Here Thisbé comes, and her passion ends the play.

Hippolyta
I hope she will be brief.

Thisbe
Asleep, my Love? What, dead my dove?
O Pyramus, arise:
Speak, speak. Quite dumb? Dead, dead? A tomb
Must cover thy sweet eyes.
These lily lips, this cherry nose,
These yellow cowslip cheeks,
Are gone, are gone: Lovers, make moan:
His eyes were green as leeks.
Tongue, not a word: come, trusty sword:
Come, blade, my breast imbrue:
And farewell, friends, thus Thisby ends;
(She stabs herself)
Adieu, adieu, adieu.

Theseus
Moonshine and Lion are left to bury the dead.

Lysander
Ay, and Wall, too.

Bottom *(Raising himself)*
No, I assure you, the wall is down that parted their fathers.
(Bottom [Pyramus] and Flute [Thisbe] get up)
Will it please you to see the Epilogue, or to
hear a Bergomask dance?

Theseus
No Epilogue, I pray you; for your play needs no excuse.
Come, your Bergomask:

(The other rustics come in and arrange them-selves for a Bergomask dance. It sounds midnight. The dance stops, and the rustics bow to the Duke and the others, and leave)

Theseus
The iron tongue of midnight hath told twelve.
Lovers to bed, 'tis almost fairy time.
I fear we shall out-sleep the coming morn,
As much as we this night have overwatch'd.
Sweet friends, to bed.

All
Sweet friends, to bed. *(Exeunt)*
(Enter Cobweb, Mustardseed, Peaseblossom, and Moth)

Solo fairies (Cobweb, Mustardseed, Peaseblossom and Moth)
Now the hungry lion roars,
And the wolf behowls the Moon:
Whilst the heavy ploughman snores,
All with weary task fordone.
Now the wasted brands do glow,
Whilst the screech-owl, screeching loud,
Puts the wretch that lies in woe,
In remembrance of a shroud.
Now it is the time of night,
That the graves, all gaping wide,
Ev'ry one lets forth his sprite,
In the church-way paths to glide.
And we Fairies, that do run,
By the triple Hecate's team,
From the presence of the Sun,
Following darkness like a dream,

Demétrio
Bom rugido, Leão!

Teseu
Boa corrida, Tisbe!

Lisandro
Boa dentada, Leão!

Hérmia
Boa corrida, Tisbe!

Hipólita
Belo brilho, Lua!

Helena
Realmente a Lua brilha com gosto.
(Sai Leão. Entra Piramo)

Píramo
Doce Lua, graças te dou pelos teus raios solares,
Obrigado, Lua, por tua luz tão brilhante;
Mas... alto. Oh, desdita! Vê só, pobre cavaleiro,
Que terrível desgraça aqui temos?
Olhos, que vedes? Como pode ser?
Ó pomba delicada! Ó querida!
O teu belo manto... - porquê? — manchado de sangue!
Aproximai-vos, Fúrias terríveis:
Ó parcas, vinde, vinde, fio e cadilhos cortai,
Abalai, esmagai, terminai e sufocai!

Hipólita
Por minha fé, o homem faz-me pena.

Píramo
Porquê, ó Natureza, foste leões criar?
Se um vil leão aqui desonrou a minha amada:
Que é... — não, não — que era a mais bela Dama.
Vinde, lágrimas, confundi, fora espada e ferir
A carne de Píramo!
Assim morro eu! Assim, assim, assim!
(Morre, depois soergue-se)
Agora morri, agora desapareci, a minha alma está no céu.
Língua, perde a tua luz, Lua põe-te a fugir.
(Sai a Lua)
Agora morre, morre, morre, morre, morre.
(Finalmente cai)

Demétrio
Com a ajuda de um cirurgião poderia bem recuperar
E provar que é burro. *(Entra Tisbe)*

Teseu
Aí vem Tisbe e a sua paixão encerra a peça.

Hipólita
Oxalá ela seja breve.

Tisbe
A dormir, meu amor? Como? Morto, meu pombinho?
Ó Píramo, levanta-te! Fala, fala! Estás mudo? Morto, morto?
Um túmulo cobrirá teus doces olhos!
Estes lábios de lírio, este nariz de cereja,
Estas faces de amarelas primaveras,
Foram-se, foram-se! Amantes gemei:
Seus olhos como alhos porros eram verdes.
Língua, nem uma palavra! Vem, espada fiel:
Vem lâmina, embebe os peitos meus!
Amigos, adeus, assim Tisbe acaba!
(Apunhala-se)
Adeus, adeus, adeus.

Teseu
Ficam o Luar e o Leão para enterrar os mortos.

Lisandro
Pois é. E o Muro também.

Fundilho *(Erguendo-se)*
Não, podeis crer, foi abaixo o Muro
que seus pais separava.
(Fundilho (Píramo) e Pitaro (Tisbe) levantam-se)
Quereis vêr o Epílogo ou ouvir uma dança bergamasca?

Teseu
Epílogo não, peço-vos; pois a vossa peça dispensa justificação.
Vamos à bergamasca!

(Entram os outros vilões e dispõem-se para a dança. Soa a meia-noite. A dança pára, os vilões curvam-se perante o Duque e os outros e saem)

Teseu
Da meia-noite o férreo badalo já contou doze.
Amantes, para a cama, está quase na hora das fadas.
Receio que dormiremos tanto pela manhã dentro
Quanto esta noite serosamos.
Doces amigos, para a cama!

Todos
Doces amigos, para a cama! *(Saem)*
(Entram Teia de Aranha, Semente-de Mostarda, Flor-de-Ervilha e Traça)

Fadas solistas (Teia-de-Aranha, Semente-de-Mostarda, Flor-de-Ervilha e Traça)
Ruge agora o leão faminto,
E o lobo uiva à Lua;
Enquanto ressona o lavrador esausto,
Da pesada faina fatigado.
Agora lampejam as ardidas brasas,
Enquanto a coruja, piando alto,
Faz ao infeliz que em pena jaz
Recordar a mortalha.
É esta a hora da noite
Em que os sepulcros, hiantes,
Deixam escapar os seus espíritos
Para nos carreiros do cemitério planarem.
E nós, fadas, que fugimos,
Como os três cavalos de Hécate,
Da presença do Sol,
Seguindo as trevas como um sonho,
Now are frolic; now not a mouse
Shall disturb this hallow'd house.
(Enter Puck with broom — he chases the fairies)

Puck
I am sent with broom before,
To sweep the dust behind the door.
(Enter the King and Queen with their train)

Oberon
Through the house give glimmering light,
Ev'ry elf and fairy sprite,
Sing this ditty after me,
Sind and dance it trippingly.

Tytania
First rehearse your song by rote,
To each word a warbling note.

Both
Hand in hand, with fairy grace,
Will we sing and bless this place.

Oberon, Tytania and fairies
Now until the break of day,
Through this house each Fairy stray.
To the best bride-bed will we,
Which by us shall blessed be:
And the issue there create,
Ever shall be fortunate:
So shall all the couples three,
Ever true in loving be.
With this field-dew consecrate,
Ev'ry Fairy take his gait,
And each sev'ral chamber bless,
Through this Palace with sweet peace,
Ever shall in safety rest,
And the owner of it blest.

Oberon
Trip away, make no stay;
Meet me all by break of day.
(Exeunt all but Puck)

Puck
If we shadows have offended,
Think but this (and all is mended)
That you have but slumber'd here,
While these visions did appear.
Gentles, do not reprehend.
If you pardon, we will mend.
Else the Puck a liar call.
So good night unto you all.
Give me your hands, if we be friends,
And Robin shall restore amends.

Káta Kabanová (Janáček)

libreto: Leoš Janáček e Vincenc Cervinka

TERCEIRO ATO (conclusão)

Varvara *(kývá na Borise)*
Psst! Psssst! Zdase. Že je to on!
Co si počnem s Kaťěrinou?

Boris
Co se děje?

Varvara
Ale hotové neštěstí! Nic jinak!
Muž se ji vrátil, víš o tom?

Boris
Nevím!

Varvara
Ale Kaťěrina je prostě nesvou!

Boris
Ach, to ji už nespatřím!

Varvara
Ach, ty! Posílý mne přece!
Celá se chvěje, jak by ji zimnice lomcovala!
Je bledá, potácí se po domě
jak by něco hledala!
Oči má jak šílená!
Dnes ráno začalo plakat, stále vzlykat
Ach, baťušky! Co si mám počít?
Takových věcí natropí.

Boris
Ach, bože, co si počít?

Varvara
-Že právim ti, Že prálži sebou o zem
a všechno mu povi.

Boris
Je-li možná?

Varvara
U ni je všechno možné!
Maminka si toho všimla;
pořád na ni kouka, jako zmije kouká,
a ji je z toho hůl!
Tu jdou! Maminka jde s nimi! Schovej se!
(Boris zajde s Kudrjášem)

Káta *(vběhne, chopí Varvaru za ruku a drží křečovitě)*
Ach, Varvaro!
Mojesmrt!

Žena *(z ídu)*
Nějaka Zenská náramně se bojí!

Varvara *(ke Káti)*
Nu dosti, dosti!

Sbor
(Bass) Co komu souzeno, tomu neuteče!
(Tenor) Vida, krasavice!

Agora nos recreamos; agora nem um rato
Perturbará esta casa consagrada.
(Entra Puck com vassoura e afugenta as fadas)

Puck
Com a vassoura fui mandado adiante
Para varrer o pó para trás da porta.
(Entram o Rei e a Rainha com a sua comitiva)

Oberon
Por toda a casa, dai luz bruxuleante,
Cada elfo e espírito encantado
Cante comigo esta cantilena,
Cante e dance-a, saltitante.

Titânia
Primeiro ensaiem de cor a vossa canção,
E cada palavra seja uma nota trinada.

Ambos
De mãos dadas, com a graça das fadas,
Cantaremos, para abençoar esta pousada.

Oberon, Titânia e fadas
Agora, até o dia raiar,
Irá cada fada por esta casa vaguear.
Iremos até ao leito nupcial mais afidalgado,
Que será por nós abençoado;
E a descendência aí gerada
Será sempre afortunada.
Assim os pares, todos os três,
Amar-se-ão fielmente toda a vida.
Pelo orvalho dos campos consagrada,
Se porá em marcha cada fada.
Cada uma abençoará vários aposentos
Por este palácio fora, em doce paz,
Que em segurança ficará para sempre
E o seu dono será feliz.

Oberon
Daqui saltitem, não vos atrazeis:
Encontrar-nos-emos ao nascer do dia.
(Saem todos menos Puck)

Puck
Se nós, sombras, ofendemos,
Pensai (e tudo tem emenda),
Que apenas sonhastes
Enquanto estas visões apareciam.
Amável público, não nos censureis...
Se nos perdoardes, corrigir-nos-emos.
Se não, podeis a Puck impostor chamar.
Assim, boa noite para todos;
Dai-me vossas mãos, se amigos somos,
E Robin vos há-de compensar.

Kátia Kabanová

ATO IV (conclusão)

Varvara *(chama Boris)*
Psst! Psst! És tu, não é verdade?
Que vamos fazer com a Catarina?

Boris
Que se passa?

Varvara
Uma autêntica calamidade! Nem mais!
O seu marido regressou, não sabias?

Boris
Não.

Varvara
Mas a Catarina perdeu a razão completamente.

Boris
Ah! Meu Deus, não tornarei a vê-la!

Varvara
Pois é! Agora ouve-me!
Treme sem parar, como se tivesse febre alta!
Pálida, passeia pela casa, cambaleante,
Como se algo procurasse, com olhos de louca!
De manhã cedo, rompeu a chorar; soluçando
Constantemente:
«Ah, meu Deus, que fazer?».
Ameaça praticar mil loucuras.

Boris
Meu Deus, que vamos fazer?

Varvara
E dizia, ouve bem, dizia que se rojaria a seus
Pés e tudo lhe contaria.

Boris
Seria capaz disso?

Varvara
Com ela, tudo é possível!
A Mãezinha alguma coise soube;
Ela vigia-a, vigia-a como uma serpente
E isso lá-la sentir-se ainda pior.
Aí vêm! E a Mãezinha vem com eles! Esconde-te!
(Boris e Kudrjáš escondem-se)

Kátia *(correndo, toma a mão de Varvara e aperta-a afectuosamente)*
Oh, Varvara!

Mulher *(do meio da multidão)*
Isto mata-me!
Há aqui uma mulher morta de susto.

Varvara *(a Kátia)*
Vá, basta! Basta!

Coro
(Baixos) Quando já não há juizo, não há salvação.
(Tenores) É mesmo maravilhoso!

(continua)

Para MANAUS e BOA VISTA - Via aérea Cz $

Textos da gravação n.º 51 (continuação)

Káta Kabanová

(cont.)

Varvara
Vzmuž se!

Káta
Nemohu!

Varvara
Vzpamatuj se!

Káta
Srdce mne bolí!

Kudrjáš
Čeho se bojíte, prosím vás?

Sbor
Ej, kresavice!

Kudrjáš
Každé kvítko raduje se
a vy se schováváte?

Káta *(shlédne Borise)*
Ach, co tu ještě chce?
Či je mu toho ještě málo?
Či je mu toho ještě málo, jak já se mučím?

Varvara
Utiš se, pokleknì, pomodli se.

(Vstupuje Dikoj s Kabanichou a Tichonem)

Dikoj *(ke Kabaniše, ukazuje na Káťua)*
Jaké pak muže mít zvláštní hříchy?

Kabanicha
Cizí duše temnota.

Káta *(náhle padá na kolena)*
Maminko! Tichone!
Hříšná jsem před Bohem, před vámi!
Hříšná jsem!
Což jsem se vám nezpřísahala *(v dálí hřmí)*
že se na nikoho ani nepodívám
za tvé nepřítomnosti?
A viš-li, co jsem nemravná
bez tebe udělala? Hned první noc...

Tichon
Miš, není třeba!

Varvara
Nevíš, co mluví.

Káta
... jsem z domu utekla...

Kabanicha
No, mluv, mluv, když jsi už začala!

Káta
... a celých deset nocí s ním se toulala.

Kabanicha
S kým?

Dikoj
S kým?

Kabanicha
S kým?

Varvara
Vždyť ona lže-neví, co mluví.

Káta
S Borisem Grigorjičem! *(Údery hromu)*

(Padne beze smyslu v náruč mužovu)

Kabanicha
Synku, dočkal jsi se!

Tichon
Kateřino! *(Údery hromu)*

(Káťa se vytrhne Tichonovi a vběhne do bouře. Všichni prchají)

(Osamělé místo na břehu Volgy. Soumrak přechází v noc)

Tichon *(za ním Gláša s lucernou vyběhne a rozhlíží se)*
Ach Gláše! Co může být horšího?
Utlouci jí to je málo!
Maminka povídá: «Do země za živa ji zakopat,
aby svou vinu smyla!»
Ale já ji mám rád;
této je mi jenom pouhým se dotknout.

Gláša *(odběhá za Tichonem)*
Kateřino!
(Obdélná Váňa chvatně vstoupí, za ním Varvara)

Varvara
Na zámek mne zavírá, tyrá.
Řekla jsem jí: «Nezavírejte mne!
Bude zle! Bude zle! Bude zle!»
Pouč mne, jak mám teć žít?

Kudrjáš
Jak žít? Teď utéci!

Varvara
Utéci?

Kudrjáš
V Moskvu maličku?

Varvara
V nový veselý život!
(Rychle zajdou)

Tichon *(z dálky)*
Kateřino!

Gláša *(z dálky)*
Kateřino!

Kátia Kabanová

(cont.)

Varvara
Acalma-te!

Kátia
Não posso!

Varvara
Volta a ti!

Kátia
Dói-me tanto o coração!

Kudrjáš
De que tens medo? Pode-se saber?

Coro
É mesmo maravilhosa!

Kudrjáš
Todas as flores do campo se alegram,
E tu, então, escondes-te?

Kátia *(vendo Boris)*
Ah, meu Deus! que faz ele aqui?
Ainda não está satisfeito?
Ainda não está satisfeito ao ver aonde vou parar?

Varvara
Agora acalma-te; ajoelha e reza um pouco.

(Entra Dikoj, com Kabancha e Tichon.)

Dikoj *(a Kabanicha, indicando Kátia)*
Que pecados terá que valha a pena contar?

Kabanicha
A alma de cada um não é para perceber.

Kátia *(caindo subitamente de joelhos)*
Mãezinha! Tichon!
Pequei diante de Deus e de vós dois.
Eu pequei! Sou uma grande pecadora!
Não deveria jurar pelo que há de mais sagrado
(trovão ao longe)
Que jamais outro homem olharia
Enquanto estivesses ausente?
E sabes que pecados cometi
Enquanto não estavas? Na primeira noite...

Tichon
Basta! Não é preciso isto!

Varvara
Não sabe o que diz.

Kátia
... corri para fora de casa...

Kabanicha
Não, fala! Fala, já que começaste!

Kátia
... e todas as noites, dez noites, as passei com ele.

Kabanicha
Com quem?

Dikoj?
Com quem?

Kabanicha
Com quem?

Varvara
Podem crer que está a mentir, não sabe o que diz!

Kátia
Com Boris Grigorievitch! *(Se ouve um trovão.)*

(Cai sem sentidos nos braços do mando.)

Kabanicha
Meu filho, tudo aconteceu como esperavas.

Tichon
Catarina! *(Se ouve um trovão.)*

(Kátia se afasta de Tichon e corre para a tempestade. Os restantes se dispersam.)

(Mudança de cena: paisagem solitária nas margens do Volga. Anoitece.)

Tichon *(seguido de Gláša, ergue uma lanterna em todas as direcções)*
Ai, Gláša! Haverá pior que isto?
Uma sova não seria nada!
A Mãezinha disse: «Deixa que a enterrem viva
Para que expie os seus crimes!»
Mas eu ainda a amo,
Custa-me ter que lhe pôr sequer um dedo em cima.

Gláša *(correndo atrás de Tichon)*
Catarina!
(Sai correndo. Entra Kudrjáš, seguido de Varvara)

Varvara
Me fechou no meu quarto, me atormentando.
Disse-lhe: «Não me feches!
Fico aflita! Fico aflita! Fico aflita!»
Aconselha-me agora, que devo fazer à vida?

Kudrjáš
Que fazer? Fugir daqui, e já!

Varvara
Fugir?

Kudrjáš
Para a velha e querida Moscou?

Varvara
Para uma vida nova, a divertir-nos!
(Saem juntos.)

Tichon *(de longe)*
Catarina!

Gláša *(de longe)*
Catarina!

Káta *(volně vyjde protivné strany)*
Ne! Nikdo tu není! Co as chudák dělá?
Vidět se s ním, rozloučit, pak třeba zemřít!
Vždyť mi tím není ulehčeno!
Tak jsem sebe zahubila,
sebe o čest, připravila!
Ano! Sebe o čest jsem pokořil!

Kuligin *(z blízka za jevištěm)*
La-la-la-la-la-la...
la-la-la-la-la-la-la-la...
(přejde, začíná se na kateřinu)
La-la-la

Káta
Vzpomenu si, jak ke mně hovořil?
Jak mne litoval? Nevzpomenu!
Ach, ty noci, jak jsou mi těžké!
Všichni jdou spát tak lehce.
I já jdu.
Ale jak bych se do mohyly kladla.
Ta hrůza pot tmí!
Nějaký hluk!

Sbor *(z dálky, bez textu)*

Káta
A to zpívání!

Sbor *(z dálky, bez textu)*

Káta
Jako by někoho pochovávali!
A člověk je rád, když konečně je světlo!

(Přejde podnapilý chodec, zadívá se na ni)

Káta
Proč se tak chovají?
Říkal se, že takové ženské zabíjel!
Kdyby mne tak vzali a hodili do Volhy!
Jak tak žijí, žijí,
Žijí, žijí a muž se se svým hříchem!
Však už jsem zmučena!
A dlouho-li mám se mučit?
Nu, proč mám tu ještě žít? Nu?
Nu proč? Nic nepotřebuji. Nic mi není milo.
Ani to boží světlo mi není milo.
Ale smrt nepřichází.
Toužíš po ní: ona nepřichází.
Ať vidím cokoli, ať slyším cokoli,
jenom tady, tady to bolí! *(ukazuje na srdce)*
Snad, kdybych s ním mohla žít,
bych ještě nějakou radost zažila.
Jak se mi po něm stýská!
Kdyby aspoň zdálí mne uslyšel!
Vy věry bujné!
Doneste mu žalostný můj steskl
Ach beřůšky, stýská se mi!
(přistoupí ku břehu)
Životě můj, radosti moje,
duše má, jak tě mám ráda!
(Boris vstoupí, nevidí ji z počátku)

Ozvi se! Ach, ozvi se!

Boris
Vždyť je to její hlas!

Káta
Ozvi se, ach, ozvi se!
(přiběhne k Borisovi)

Boris
Káťo!
(padají si do náruče)

Přece tě ještě vidím!

Káta
Přecenš ještě vidím!

(Káťa pláče na jeho hrudi: zůstanou v objetí. Vzpamatují se)

Boris
Svedl nás Bůh!

Káta
Nezapomněls na mne?

Boris
Jak bych měl zapomnět, co myslíš?

Káta
Ne, ne! Chtěla jsem něco jiného říci.
Nezlobíš se na mne!

Boris
Proč bych se měl zlobit?

Káta
Nechtěla jsem tvého zla!
Nebyla jsem sebe mocna,
když jsem všechno prozradila.
Ale ne, ale ne! Chtěla jsem ti něco jiného říci.
(rychle se vzpamatuje)
Co bu deš dělat? Co s tebou?

Boris
Stryc mne vyhání až na Sibiř!
Do obchodu v Kjachtě!

Káta
Vezmi mne s sebou! Ach ne!
Jed s Bohem netrap se pro mne.

Boris
Což já jsem volný pták.
Což bych já o sobě uvažoval!
Ale co bude s tebou? Co s tchyní?

Káta
Mučí mne, zavírá...
Na mne všichni se dívají,
do očí se mi smějí,
tebe mi vyčítají...

Kátia *(entra devagar, do outro lado)*
Não, não há nada aqui! Que estará o pobre rapaz a fazer?
Se pudesse vê-lo, dizer-lhe adeus e morrer!
Já nada me importa!
De nada me serviu dizer o que disse;
Só consegui destruir, manchar a minha honra!
É bem verdade! Perdi a honra e o humilhei!

Kuligin *(nos bastidores)*
Lá-lá-lá-lá-lá-lá...
Lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá...
(atravessa a cena, olhando Catarina)
Lá-lá-lá...

Kátia
Deixa ver se me lembro do que me disse.
Que estava aflito por mim? Não me posso lembrar!
Ah, as noites! que difíceis são para mim!
É tão fácil para os outros irem para a cama!
Eu também vou,
Mas é como se me deitasse num túmulo.
O escuro é tão horrível!
Ouvir qualquer ruído!...

Coro *(ao longe, sem palavras)*

Kátia
E vão cantando!

Coro *(ao longe, sem palavras)*

Kátia
Soa como um funeral!...
Bem, estou contente de ver outra vez a luz do dia!

(Um transeunte bêbado atravessa a cena, olhando-a)

Kátia
Porque me fazem isto?
Dizem que é costume matar as mulheres como eu!
Se ao menos me agarrassem e me deitassem ao Volga!
Mas não. Dizem: «Vive, vive,
Vive, vive com o teu pecado, para que te atormente!»
Já sofri todos os tormentos que posso suportar!
Quanto tempo vai isto durar?
O que me fará valer a pena a vida? O quê?
O quê? Nada preciso, nada me dá prazer.
Nem sequer a divina luz do Sol.
E a morte ainda não chegou.
Há tanto tempo a esperas, mas ela não vem.
Veja o que vir, ouça o que ouvir,
Só sinto esta dor, aqui *(põe a mão no coração)*
Se pudesse estar com ele, talvez
Ainda houvesse para mim alguma ventura.
Como sofro por ele!
Mesmo que não mais voltasse a ver-te,
Podias me ouvir de longe!
Vinde, ventos tempestuosos!
Levai até aos seus ouvidos os meus males!
Ah, como o anseio, boa gente!
(Aproxima-se da margem do rio.)
És a minha vida, a minha alegria, minha alma, quanto te amo!
(Entra Boris! Ao princípio não a vê.)

Onde estás? Fala comigo!

Boris
É a voz de Kátia!

Kátia
Fala comigo, ah, fala comigo!
(Corre para Boris.)

Boris
Kátia!
(Caem nos braços um do outro.)

Ver-te outra vez!

Kátia
Ver-te outra vez!

(Káta chora no seu peito: permanecem estreitamente abraçados. Voltam, em seguida à realidade.)

Boris
O Destino levou-nos por maus caminhos!

Kátia
Não me esqueceste?

Boris
Como poderia te esquecer, que estás a pensar?

Kátia
Não, não! Queria dizer alguma coisa diferente.
Não te zangues comigo!

Boris
Porque me havia de zangar?

Kátia
Nunca te quis algum mal!
Estava descontrolada
Quando lhes contei tudo.
Mas não, mas não! Queria dizer-te mais outra coisa.
(Volta bruscamente ao presente.)
Que vais fazer? O que vai ser de ti?

Boris
O meu tio vai me mandar para a Sibéria!
Para uma loja em Kyakhta.

Kátia
Leva-me contigo! Ai, não!
Vai, Deus te acompanhe, não te preocupes comigo.

Boris
Bem, eu sou livre.
Comigo não há problema!
Mas que vai ser de ti? E a tua sogra?

Kátia
Persegue-me; arranjou chave da minha porta...
Todos me olham
E se riem na minha cara;
Tomam o teu partido contra mim.

Boris
A co tvůj muž?

Káta
Chvílemi je laskav, hned se zas zlobí.
Pije! Mne bije!
Ale ne. Vždyť mluvím stále něco jiného!
Chtěla jsem ti něco jiného říci.
Stýskalo se mi po tobě.
A hle, nyní jsem tě opět uviděla!
Počkej, počkej, co jsem ti chtěla říci...
V hlavě se mi to plete...

Boris
Už mám čas!

Káta
Na nic si nemohu vzpomenout.
Počkej, hledě ti to povím!
Až půjdeš cestou,

dej každému žebráku almužnu,
žádného neopomeň!

Sbor *(zpívá se hláskou polo U polo O)*
(setmělo se docela)

Káta
A nyní dej se na sebe podivat naposledy!

Sbor *(podobně)*

Káta
Co to zpívají?

Sbor *(podobně)*

Káta
Bud s Bohem! Nuž jdi! Buď s Bohem!

Boris
O kdyby věděli, jak těžko se loučím!

Sbor *(podobně)*

Boris
Jak těžko se loučím! Jak těžko se loučím!
(zachází) Těžko!

Káta
A jelen zpívají *(přiběží na pokraj břehu)*

Boris
E o teu marido?

Kátia
Umas vezes está bem disposto, outras, furioso.
Bebe! Se agarra a mim!
Mas não. Vou-lhe uma coisa para outra!
Tenho ainda que te dizer.
Tinha saudades tuas.
E pronto, vi-te outra vez!
Espera, espera... Que ia eu dizer...
Anda-me à roda à cabeça...

Boris
Tenho ainda tempo!

Kátia
Não consigo me lembrar de nada.
Basta, posso-te dizer já!
Quando viajares

Dá esmola a todos os mendigos.
Ajuda-os todos!

Coro *(pronuncia uma vogal entre A e U)*
(Escuridão total.)

Kátia
Deixa-me ver pela última vez a tua cara!

Coro *(como antes)*

Kátia
Que estarão eles a cantar?

Coro *(como antes)*

Kátia
Adeus! Agora vai-te! Adeus!

Boris
Se tivéssemos sabido como é doloroso partir!

Coro *(como antes)*

Boris
Como é doloroso partir! Como é doloroso partir!
(Ao afastar-se) Doloroso!

Kátia
Sempre as vozes! *(Arrastando-se de gatas até à margem do rio.)*

Ptáčci přileti na mohylu, vyvedou mláďata,
a kvítka vykvetou, červeňoučka,
modroučká, Bůhví jaká.
Tak ticho, tak krásně! Tak krásně!
A třeba umřít! *(skáče, skočí do řeky)*

Kuligin
Nějaká ženská skočila do vody!

Chodec
Hej — lodku sem!

Dikoj *(přichvátá s lucernou)*
Kdo to volá?

Gláša
Hej — lodku sem!

Tichon
O baňuňk y baňušky! *(z různých stran chvátají lidé s lucernou)*
To je jistě ona!
(Kabanicha přichází ze Dikým, zadržuje Tichona)
Pusťte mne!

Kabanicha
Nepustím!
Stálo by za to sebe zničit!

Tichon
Vy jste ji zahubila,
vy, vy jen samotná!

Kabanicha
Co ty? Nejsi přis mysleč!
Nevíš, s kým mluvíš?
(Dikoj přináší mrtvou Kátu. Položí na zem)

Dikoj
Zde máte svou Kateřinu *(odchází rozrušen)*

Tichon *(padá na Kateřinu, vzlyká)*
Káťo! Kaťo!

Kabanicha
Děkuji vám, děkuji vám,
dobří lidé,
za laskavost! *(uklání se na všechny strany)*

Coro *(jako dříve bez textu)*

As avezinhas cantarão sobre o meu túmulo,
E hão-de levar com elas os filhos,
E abrirão as florzinhas, vermelhas, azuis e amarelas.
Que paz, que beleza! Que beleza!
Então é preciso morrer! *(Cruza os braços e se atira ao rio.)*

Kuligin
Atirou-se uma mulher à água!

Transeunte
Eh! Tragam um barco!

Dikoj *(acorrendo com uma lanterna)*
Que vozes são essas?

Gláša
Eh! Tragam um barco!

Tichon
Socorro, boa gente!
(De todos os lados entra gente com lanternas.)
Deve ser ela!
(Entra Kabanicha atrás de Dikoj. Procura deter Tichon.)
Sai do pé de mim!

Kabanicha
Não saio!
Não era tão bom se também te matasses!

Tichon
Foste tu que a destruiste,
Tu, tu, e mais ninguém!

Kabanicha
Que estás a dizer? Perdeste o juízo!
Não sabes com quem estás a falar?
(Dikoj traz o corpo de Kátia. Põe-no no chão.)

Dikoj
Aqui tens a tua Catarina. *(Sai muito agitado.)*

Tichon *(rojando-se sobre Catarina, soluçando)*
Kátia! Kátia!

Kabanicha
Obrigada, obrigada, minha boa gente!
Obrigada pelos vossos serviços! *(Curva-se para a direita e para a esquerda.)*

Coro *(como antes)*

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo n.º 60

Textos da gravação n.º 52

Die Fledermaus (Johann Strauss) O Morcego (seleção)

libreto: C. Haffner e R. Genée

ERSTER AKT
Trinkspruchslied

Alfred
Trinke, Liebchen, trinke schnell,
Trinken macht die Augen hell!
Sind die schönen Äuglein klar,
Siehst du alles licht und wahr.
Siehst, wie heisse Lieb' ein Traum,
Der uns äfft sehr.
Siehst, wie ew'ge Treue Schaum
So was gibt's nicht mehr!
Flieht auch manche Illusion,
Die dir einst dein Herz erfreut,
Gibt der Wein dir Tröstung schon
Durch Vergessenheit!
Glücklich ist, wer vergisst,
Was doch nicht zu ändern ist.
Kling, kling, sing, sing, sing,
Trink mit mir, sing mit mir.
La la la...
Sing, sing, sing, trink mit mir,
sing, sing, sing!

Rosalinde
Ach, was tut man hier?

Rosalinde, Alfred
Glücklich ist, wer vergisst, *usw*

Rosalinde
Er geht nicht von hinnen,
Schläft hier wohl noch ein.
Was soll ich beginnen?

Alfred
Stoss an!

Rosalinde
Nein, nein, nein, nein!

Alfred
Ach! Trinke, Liebchen, trinke schnell,
Trinken macht die Augen hell!
Mach' doch nur kein bös Gesicht,
Sei hübsch lustig, grolle nicht!
Brachst du einmal auch die Treu',
Das sei dir verzieh'n!
Schwöre wieder mir auf's neu',
Und ich glaub' es kühn!
Glücklich macht uns Illusion,
Ist auch kurz die ganze Freud'!
Sei getrost, ich glaub's dir schon
Und bin glücklich heut'!

Rosalinde, Alfred
Glücklich ist, wer vergisst, *usw*

ATO I
Canção do brinde

Alfred
Bebe, queridinha, bebe num instante.
Beber torna o olhar brilhante!
Quando teus lindos olhinhos se iluminarem,
É para tudo, luminoso e verdadeiro, observarem.
Verás como é um sonho a aleição
Que de nós escarnece,
Verás como a constância eterna é visão
Que logo esmorece!
Esvai-se também muita ilusão,
Outrora teu contentamento,
Que o vinho te dê consolação
Pelo esquecimento!
É feliz quem esquece
O que não pode mudar.
Toca, toca, canta, canta, canta,
Bebe comigo, canta comigo.
Lá, lá, lá...
Canta, canta, canta, bebe comigo.
Canta, canta, canta!

Rosalinde
Ai, que estamos aqui a fazer?

Rosalinde, Alfred
É feliz quem esquece, etc.

Rosalinde *(para si)*
Não se vai daqui.
Ainda cá fica a dormir.
Que hei-de magicar?

Alfred
Toquemos as taças!

Rosalinde
Não, não, não, não!

Alfred
Ah! Bebe, queridinha, bebe num instante,
Beber torna o olhar brilhante!
Nada de sobrolho franzido,
Sê bonita, alegre, sem alarido!
Se acaso fores infiel,
Cré, te perdoare!
Volta a jurar-me que és fiel,
E em ti acreditare!
Faz-nos felizes a ilusão,
É fugaz a alegria!
Consola-te, já creio em ti,
É hoje estou feliz!

Rosalinde, Alfred
É feliz quem esquece, etc.

Couplets

Rosalinde
Nein Herr, was dächten Sie von mir,
Säss ich mit einem Fremden hier?
Das wär' doch sonderbar!
Mit solchen Zweifeln treten da
Sie wahrlich meiner Ehr' zu nah';
Beleid'gen mich fürwahr!
Spricht denn diese Situation
Hier nicht klar und deutlich schon?
Mit mir so spät
Im tête-à-tête,
Ganz traulich und allein,
In dem Kostüm
So ganz intim,
Kann nur allein der Gatte sein!

Alfred, Frank
Mit ihr so spät
Im tête-à-tête...

Rosalinde, Alfred, Frank
... ganz traulich und allein, *usw*

Rosalinde
Gleich einem Pascha fanden Sie
Ihn, mir im Schlafrock vis-à-vis,
Die Mütze auf dem Haupt.
Dass man bei solchen Bilde noch
Ein wenig zweifeln könnte doch,
Das hätt' ich nie geglaubt!
Sehen Sie doch, wie er gähnt,
Wie er sich nach Ruhe sehnt!
Im tête-à-tête
Mit mir so spät,
Schläft er beinah schon ein
So ennüyiert
Und so blasiert
Kann nur allein ein Eh'mann sein.

Alfred, Frank
Im tête-à-tête
Mit ihr so spät...

Rosalinde, Alfred, Frank
... schlief er beinah schon ein, *usw*

ZWEITER AKT
Zwischenak und Ensemble

Gäste
Ein Souper heut's uns winkt,
Wie noch keins gar dagewesen!
Delikat, auserlesen
Immer hier man speist und trinkt.
Alles, was mit Glanz die Räume füllt,
Erscheint uns wie ein Traumgebild.
Wie in einen Zauberkreis gebannt,
Ruft alles: ha, charmant!
Ja, charmant, amüsant! *usw*
Wie fliehen schnell die Stunden fort,
Die Zeit wird sicher keinem lang,
Es heisst ja hier das Losungswort:
Amüsant, amüsant, amüsant! *usw*

Coplas

Rosalainde
Senhor, que iria pensar de mim,
Se com um estranho aqui estivesse?
Seria mesmo singular!
Com tais duvidas, na verdade,
A minha honra vai calcar;
Deveras me penaliza!
Pois esta situação, aqui,
Não fala clara e nitida por si?
Comigo tão tarde,
Em *tête-a-tête*
Tão só e à vontade,
Assim vestido
Com esta intimidade,
Só pode ser o meu marido!

Alfred, Frank
Com ela tão tarde
Em *tête-a-tête*, etc.

Rosalinde, Alfred, Frank
... tão só e à vontade, *etc*

Rosalinde
Como um paxá o vai encontrar
De roupão, *vis-à-vis*,
E barrete enfiado.
Perante um quadro semelhante,
Que alguém continue hesitante
Nunca o teria acreditado!
Veja só como boceja,
Como o descanso deseja!
Em *tête-a-tête*
Comigo, tão tarde,
Já quase a adormecer,
Tão enfadado
Tão entediado,
Só mesmo um esposo pode ser.

Alfred, Frank
Em *tête-a-tête*
Com ela, tão tarde...

Rosalinde, Alfred, Frank
... Já quase a adormecer, *etc*

ATO II
Entreato e conjunto

Convidados
Hoje nos espera um souper.
Como nunca houve igual!
Delicada e requintadamente,
Sempre aqui se comeu, como se vê!
Aquilo que de brilho enche os aposentos
Nos aparece como sonho e encantamentos.
Como em mágico circulo encerrados,
Exclamam todos: «Ah, charmant!»
Sim, charmant, amusant, *etc*
Quão velozes as horas passam,
Não é possivel o tempo se arrastar.
Aqui a senha é apenas uma:
«Amusant, amusant, amusant,» *etc*

(continua)

Textos da gravação n.º 52 (continuação)

Die Fledermaus (continuação)

Couplets

Orlovski
Ich lade gern mir Gäste ein,
Man lebt bei mir recht fein,
Man unterhält sich wie man mag,
Oft bis zum hellen Tag!
Zwar langweil' ich mich stets dabei,
Was man auch treibt und spricht;
Indes, was mir als Wirt steht frei,
Duld' ich bei Gästen nicht!
Und seh' ich, es ennüyiert
Sich jemand hier bei mir,
So pack' ich ihn ganz ungeniert,
Werf' ihn hinaus zur Tür.
Und fragen Sie, ich bitte,
Warum ich das denn tu'?
'S ist mal bei mir so Sitte,
Chacun à son goût!

Wenn ich mit andern sitz' beim Wein,
Und Flasch' um Flasche leer',
Muss jeder mit mir durstig sein,
Sonst werde grob ich sehr!
Und schenke Glas um Glas ich ein,
Duld' ich nicht Widerspruch,
Nicht leiden kann ich's, wenn sie schrei'n:
Ich will nicht, hab' genug!
Wer mir beim Trinken nicht pariert,
Sich zieret wie ein Tropf,
Dem werfe ich ganz ungeniert
Die Flasche an den Kopf
Und fragen Sie, ich bitte, *usw*

Ensemble

Orlovski
Ach, meine Herr'n und Damen,
Hier gibt es einen Spass!

Falke
Zur rechten Zeit Sie kamen!

Gäste
Was gibt's? Was gibt's?
Erzählt doch was!

Orlovski
Seh'n Sie, dies Fräulein zierlich,
Die hält der Herr Marquis für...
Nein, 's ist zu possierlich!

Damen
Für was denn?

Falke
Raten Sie!

Adele
Für eine Zofe hält er mich,
Ist das nicht lächerlich?

Orlovski, Falke, Gäste
Ha ha ha...
Das ist sehr lächerlich!
Ha ha ha...

Orlovski
Mein Herr, das ist nicht sehr galant!
Wie kann man so sich irren?
Wie ungalant!

Falke
Wie ungalant!

Gäste
Wie ungalant!

Eisenstein
Die Ähnlichkeit ist zu frappant...

Gäste
Wie ungalant!

Eisenstein
... das musste mich verwirren,

Lachenslied

Adele
Mein Herr Marquis,
Ein Mann wie Sie
Sollt' besser das verstehen,
Darum rate ich
Nur genauer sich
Die Leute anzusehen!
Die Hand ist doch wohl gar so fein, ach!
Dies Füsschen, so zierlich, so klein, och!
Die Sprache, die ich führe,
Die Taille, die Tournüre,
Dergleichen finden Sie
Bei einer Zofe nie!
Gestehen müssen Sie fürwahr,
Sehr komisch dieser Irrtum war!
Ja, sehr komisch,
Ha ha ha,
Ist die Sache,
Ha ha ha,
D'rum verzeih'n Sie.
Ha ha ha,
Wenn ich lache,
Ha ha ha...

Adele, Gäste
Ja, sehr komisch,
Ha ha ha,
Ist die Sache,
Ha ha ha...

O Morcego (cont.)

Coplas

Orlovski
Me agrada ter muitos convidados.
Se vive bem a meu lado.
Nos divertimos como queremos e não raro
Acabamos já com dia claro!
Realmente, sempre achei aborrecido
O que se costuma aqui fazer e falar,
Mas aquilo que, como anfitrião, me é permitido
Não posso nos convidados tolerar!
E se eu vir aqui enfadado
Alguém que esteja à minha beira,
O agarro sem mais demora
E o atiro porta fora,
E se, entretanto, indagarem
«Porque assim procedes tu?»
É porque sigo esta regra:
Chacun à son goût!

Quando estou com outros a beber,
Garrafa sobre garrafa esvaziando,
Comigo há-de todos sede ter
Ou então fico mal humorado!
Se copo atrás de copo emborco,
Daqui ninguém me afasta!
Não suporto quando gritam
«Não quero, já basta!»
Quem a beber não me iguala!
E, tolo, faz cerimónia,
Lhe atiro, sem mais me ensaiar,
A garrafa à cachimónia!
E se, entretanto, indagarem, *etc.*

Conjunto

Orlovski
Ah, senhoras e senhores,
Temos brincadeira aqui!

Falke
Vieram em boa hora!

Convidados
Que há? Que há?
Nos diga o que se passa aí!

Orlovski
Vejam, esta menina elegante,
Tomou-a o Senhor Marquês por...
Não, é por demais aberrante!

Senhoras
Por quê, então?

Falke
Adivinhem!

Adele
Por criada me tomou:
Não é mesmo hilariante?

Orlovski, Falke, convidados
Ah, ah, ah...
Isso é mesmo hilariante!
Ah, ah, ah...

Orlovski
Senhor, isso não é muito galante!
Como se pode assim errar?
Que pouco galante!

Falke
Que pouco galante!

Convidados
Que pouco galante!

Eisenstein
A semelhança é tão *frappante*...

Convidados
Que pouco galante!

Eisenstein
... que me fez desnortear!

Canção do riso

Adele
Senhor Marquês,
Um homem como Vossa Mercê,
Deveria ter mais percepção.
Assim, vos posso aconselhar
As pessoas a observar
Com um pouco mais de atenção!
Como as mãos são tão finas, ah!
Estes pezinhos, tão delicados e pequenos, ah!
Um talar tão puro,
A *taille*, a *tournure*,
Uns atributos tais
Numa criada não achará jamais!
Na verdade, tem que admitir,
Um engano destes é mesmo p'ra rir!
Sim, é mesmo p'ra rir...
Ah, ah, ah,
Uma coisa destas!
Ah, ah, ah!
Por isso há-de desculpar,
Ah, ah, ah,
Que eu ria,
Ah, ah, ah!... *etc.*

Adele, convidados
Sim, é mesmo p'ra rir,
Ah, ah, ah,
Uma coisa destas,
Ah, ah, ah!...

Adele
Sehr komisch, Herr Marquis,
Sind Sie!
Mit dem Profil
Im griech'schen Stil
Beschenkte mich Natur;
Wenn nicht dies Gesicht
Schon genügend spricht,
Dann seh'n Sie die Figur!
Schau'n durch das Lorgnette Sie dann, ach!
Sich diese Toilette nur an, ach!
Mir scheinet wohl, die Liebe
Macht Ihre Augen trübe,
Der schönen Zofe Bild
Hat ganz Ihr Herz erfüllt!
Nun sehen Sie sie überall!
Sehr komisch ist fürwahr der Fall!
Ja, sehr komisch,
Ha ha ha, *usw.*

Adele, Gäste
Ja, sehr komisch, *usw.*

Czardas

Rosalinde
Klänge der Heimat,
Ihr weckt mir das Sehnen,
Rufet die Tränen
Ins Auge mir!
Wenn ich euch höre,
Ihr heimischen Lieder,
Zieht mich's wieder,
Mein Ungarland, zu dir!
O Heimat so wunderbar,
Wie strahlt dort die Sonne so klar,
Wie grün deine Wälder,
Wie lachend die Felder,
O Land, wo so glücklich ich war!
Ja, dein geliebtes Bild
Meine Seele so ganz erfüllt,
Dein geliebtes Bild,
Und bin ich auch von dir weit,
Dir bleibt in Ewigkeit doch
Mein Sinn innerdar
Ganz allein geweiht
O Heimat so wunderbar, *usw*
Feuer, Lebenslust,
Schwellt echte Ungarbrust...
Heil! Zum Tanze schnell!
Czardas tönt so hell!
Braunes Mägdelein
Musst meine Tänz'rin sein;
Reich' den Arm geschwind,
Dunkeläugig' Kind!
Durst'ge Zecher,
Greift zum Becher!
Lasst ihn Kreisen
Schnell von Hand zu Hand!
Schlürft das Feuer
Im Tokayer.
Bringt ein Hoch
Aus dem Vaterland! Ha!
Feuer, Lebenslust, *usw.*
La la la

Fledermaus Waltz

Orlovski
Genug damit, genug!
Diese Tänzer mögen ruh'n!
Bei rauschender Weise
In fröhlichem Kreise
Lasset uns selbst hier tanzen nun!

Einige Gäste
Stellt euch zum Tanz!

Alle
Ja, ja, ein wirbelnder Tanz
Erhöht des Festes Glanz!
Ha, welch ein Fest, welche Nacht voll Freud!
Liebe und Wein gibt uns Seligkeit!
Ging's durch das Leben so flott, wie heut,
Wär' jede Stunde der Lust geweiht!

Eisenstein
Du bist meine Stütze, Freund!

Frank
Ja, deine Shütze für's Leben!

Rosalinde, Orlovski, Falke
Welch ein rührend Wiedersehen
Wird das im Arreste geben!

Alle
Ha, welch ein Fest, *usw.*

Frank
Brüderl, Brüderl, meine Uhr geht schlecht.
Schau, wie viel's auf deiner ist.

Eisenstein
Brüderl, meine geht auch nicht recht.
Weil sie schon gegangen ist.
Holde, hier vor allen,
Lass die Maske endlich fallen,
Dass ich seh', wen ich besiegt
Und wer meine Uhr gekriegt!

Rosalinde
Verlang nicht zu schau'n was hier verhüllt.
Erbeben würdest du vor diesem Bild!

Eisenstein
Ha hu hu hu!
Was heisst denn das?...
... Was heisst denn das?

Adele, Ida
Ha ha ha ha, ein guter Spass...

Adele
Mesmo p'ra rir, Senhor Marquês,
É o que sois!
Com um perfil
De grego estilo
Me dotou Mãe Natureza;
Se este semblante
Não lhe for bastante,
Me admire então a figura!
Veja lá com a *lorgnette*, ah!
Olhe só esta *toilette*, ah!
Acho que o amor foi turvar
Esse seu olhar!
Da bela criada a representação
Lhe encheu por completo o coração!
E por todo o lado a julga ver!
O caso é mesmo p'ra rir, pode bem crer!
Sim, mesmo p'ra rir,
Ah, ah, ah, *etc.*

Adele, convidados
Sim, mesmo p'ra rir, *etc.*

Xárdas

Rosalinde
Ecos da Pátria,
Despertais minha mágoa!
Encheis de água
Os olhos meus!
Quando vos ouço,
Patrícias toadas,
Para ti, minha Hungria,
Me sinto arrastada.
Ó Pátria tão maravilhosa
Onde a luz do Sol brilha, luminosa!
Quão verdes os teus bosques,
Quão risonhos os campos!
Ó terra, onde fui tão ditosa!
Sim, tua imagem querida
Me enche toda a alma,
Tua imagem querida!
E embora de ti longe esteja,
Contigo, para a eternidade,
Meu espírito, para sempre,
A ti estará dedicado!
Ó Pátria tão maravilhosa, *etc.*
Paixão, alegria de viver,
Anima o peito de qualquer magiar!...
Eh! depressa, à dança!
Soam xardas, tão ruidantes!
Morena menina,
Serás a minha dançarina;
Dá-me aqui já teu braço,
Criança de olhos negros!
Sedentos bebemões,
Tomai vossos canecões!
Velozes, os fazei,
De mão em mão girar!
O ardor sorvei
Do fundo do Tokay!
Soltai um viva
À terra natal! Ah!
Paixão, alegria de viver, *etc.*
La, la, la...

Valsa do Morcego

Orlovski
Basta, isso já basta!
Estes dançarinos querem descansar!
Tumultuosamente,
Em alegres rodas,
Vamos nós também todos dançar!

Alguns convidados
Prontos para a dança!

Todos
Sim, sim, uma dança rodopiante
Torna a festa mais brilhante!
Ah, mas que festa, que noite de alegria,
Amor e vinho nos dão felicidade!
Se a vida, como hoje, sempre risonha correr,
Cada hora será dedicada ao prazer!

Eisenstein
Amigo, és meu arrimo!

Frank
Sim, teu arrimo para sempre!

Rosalinde, Orlovski, Falke
Que tocante reencontro
Se vai dar na prisão!

Todos
Ah, mas que festa, *etc.*

Frank
Irmãozinho, irmãozinho, meu relógio avariou-se:
Vê lá que horas são no teu.

Eisenstein *(procurando seu relógio sem o encontrar)*
Irmãozinho também não anda certo o meu,
Porque já desapareceu. *(A Rosalinde)*
Minha linda, com todos a assistir,
Deixa tua máscara cair
Para eu ver a quem cortejo,
E quem o relógio me roubou!

Rosalinde
Não desejes ver o que está aqui coberto;
Perante tal efigie tremerias, decerto!

Eisenstein
Uh, uh, uh, uh!
Que quer dizer isto então?
Que quer dizer isto então?

Adele, Ida
Ah, ah, ah, ah, uma boa diversão!...

Adele, Ida, Gäste
... fürwahr, ein prächtiger Spass!

Adele
Bist du ein Mann...

Einige Gäste
Schau sie an!

Adele
... schau sie dir an!

Andere Gäste
Schau sie an!

Ida
Zuruck jetzt zu weichen...

Einige Gäste
Schau sie an!
... wäre Blamage!

Andere Gäste
Schau sie an!

Eisenstein
O ich habe schon Courage!
Schätzchen, länger sträub' dich nicht.

Rosalinde
Hab' ein Wimmerl auf der Nase,
D'rum verberg' ich mein Gesicht.

Eisenstein
An das Wimmerl glaub's ich nicht!

Adele, Falke, Frank
Nein, das Wimmerl schreckt ihn nicht!

Eisenstein
Seben muss ich dies Gesicht!

Adele, Ida, Orlovski, Falke
Er muss sehen dies Gesicht!

Eisenstein, Frank
Eins, zwei, drei,
Vier, fünf, sechs!

Eisenstein
Meinen Hut, meinen Hut,
'S ist die höchste Zeit!

Frank
Meinen Hut, meinen Hut, ...

Gäste
Seinen Hut, seinen Hut,
Hört doch, wie er schreit!

Eisenstein
Der Arrest harret mein!

Frank
Längst sollt' ich zu Hause sein!

Eisenstein, Frank
Meinen Hut, meinen Rock,
Gebt mir meinen Rock!

Gäste
Seinen Rock, seinen Hut,
Seinen Rock, ha ha ha,
Seinen Hut, gebt ihm seinen Rock!
Ha ha ha!

Frank
Eine kurze Strecke
Gehst du mit mir.

Eisenstein
An der nächsten Ecke,
Da scheiden wir!

Eisenstein, Frank
So lass uns geh'n!

Alle
Auf Wiedersehen, ha ha!
Ha, welch ein Fest, ...
Dann bleibet je...
... Stund der Lust geweiht!

Rosalinde, Adele, Orlovski
Ah ah ah, ...

DRITTER AKT
Finale

Alle
O Fledermaus, o Fledermaus,
Lass endlich jetzt dein Opfer aus!
Der arme Mann
Ist gar zu übel dran!

Eisenstein
Will'n Sie mir erklären nicht,
Was soll bedeuten die Geschicht'?
Noch werd' ich nicht klug daraus?

Falke
So rächt sich die Fledermaus!

Alle
So rächt sich die Fledermaus!
Doch o Fledermaus, o Fledermaus, ...

Eisenstein
So erkläre mir doch, ich bitt'!

Falke
Alles, was dir Sorge macht,
War ein Scherz von mir erdacht.

Alle
Und wir alle spielten mit!

Eisenstein
Wie, der Prinz?

Orlovski
Ich spielte mit!

Adele, Ida, convidados
Na verdade, magnífica diversão!

Adele
Se fores homem a sério...

Alguns convidados
Descobre o mistério!

Adele
... descobre tu o mistério!

Outros convidados
Descobre o mistério!

Ida
Dar parte de fraco e retroceder agora...

Alguns convidados
Descobre o mistério!
... seria *blamage*!

Outros convidados
Descobre o mistério!

Eisenstein
Oh, eu já arranjei coragem!
Amorzinho, não resistas mais.

Rosalinde
Tenho uma borbulhinha no nariz,
Por isso o rosto estou a tapar.

Eisenstein
Na borbulha não posso acreditar!

Adele, Falke, Frank
Não, a borbulha não o faz temer!

Eisenstein
Este rosto hei-de eu ver!

Adele, Ida, Orlovski, Falke
Esse rosto ele há-de ver!

Eisenstein, Frank
Um, dois, três,
Quatro, cinco, seis!

Eisenstein
Meu chapéu, meu chapéu!
Está mesmo na hora!

Frank
Meu chapéu, meu chapéu! ...

Convidados
Seu chapéu, seu chapéu!
Ouçam como ele grita!

Eisenstein
Tenho a prisão à minha espera!

Frank
Há muito que devia estar em casa!

Eisenstein, Frank
Meu chapéu, meu sobretudo!
Me dêem o sobretudo!

Convidados
Seu sobretudo, seu chapéu!
Seu sobretudo, ah, ah, ah!
Seu chapéu, lhe dêem o sobretudo!
Ah, ah, ah!

Frank
Curta é a distância
Que terás comigo de andar.

Eisenstein
Na próxima esquina,
Nos vamos já separar.

Eisenstein, Frank
Então toca a andar!

Todos
Até a vista, ah, ah, ah!
Ah, mas que festa, ...
Então fique cada...
... hora dedicada ao prazer!

Rosalinde, Adele, Orlovski
Ah, ah, ah! ...

ATO III
Final

Todos
O morcego, o morcego,
Deixa de uma vez tua vítima em sossego!
O desventurado
Já por muitos males foi atormentado!

Eisenstein
Não me querem esclarecer
O que esta história quer dizer?
Continuo aqui como cego?

Falke
Assim se vinga o morcego!

Todos
Assim se vinga o morcego!
Mas o morcego, o morcego, ...

Eisenstein
Me esclarece, por favor, então!

Falke
Tudo o que tem te apoquentado
Foi por mim imaginado.

Todos
E cada um de nós teve participação!

Eisenstein
Como, o príncipe?

Orlovski
Eu também participei!

Eisenstein
Und Adele?

Adele
Ich spielte mit!

Eisenstein
Ihr Souper?

Alfred
War nichts als Mythe!

Eisenstein
Doch mein Schlafrock?

Rosalinde
Requisite!

Eisenstein
Wonne, Seligkeit, Entzücken!
O wie macht dies Wort mich froh!
Gattin, lass ans Herz dich drücken!
War auch nicht grad' alles so,
Wir wollen ihm den Glauben,
Der ihn beglückt, nicht rauben.

Adele
Nun, und was geschieht mit mir?

Frank
Bleiben in Arrest Sie hier.
Will ich Sie als Freund und Vater
Bilden lassen furs Theater.

Orlovski
Nein, ich lass' als Kunstmazen
Solch' Talent mir nicht entgehen.
's ist bei mir so Sitte
Chacun à son goût!...
... 's ist mal bei mir so Sitte!

Alle andere
's ist mal bei ihm so Sitte!

Alle
Chacun à son goût!

Eisenstein
Rosalinde, vergib deinem treuen
Gabriel. Du siehst, nur da
Champagner war an allem Schuld.

Rosalinde
Champagner hat's verschuldet.
La la la...
Was wir heut' erduldet.
La la la...
Doch gab er mir auch Wahrheit
Und zeigt in voller Klarheit
Mir meines Gatten Treue
Und führte ihn zur Reue!
Stimmt ein, stimmt ein,
Und huldigt im Vereine
Dem König aller Weine!

Alle
Stimmt ein! Stimmt ein! Stimmt ein!

Rosalinde
Die Majestät ist anerkannt. ...

Alle
Die Majestät wird anerkannt. ...

Eisenstein
E a Adele?

Adele
Eu também participei!

Eisenstein (a Alfred)
O vosso *souper*?

Alfred
Nada mais que um mito!

Eisenstein (a Rosalinde)
Então, meu roupão?

Rosalinde
Um requisito!

Eisenstein
Que alegria, que felicidade, que encanto!
Como essas palavras me fazem feliz!
Esposa, me deixa contra o peito te apertar!
Também nem tudo foi bem assim.
Não lhe queremos a confiança negar,
Pois nela está sua folgança.

Adele
E agora que vai ser de mim?

Frank
Se aqui na prisão permanecer,
Mando-a-ei, como amigo e pai,
Para o teatro aprender.

Orlovski
Não, não deixarei, como mecenas,
Um tal talento escapar.
Porque sigo esta regra,
Chacun à son goût!...
... porque sigo esta regra!

Todos os outros
Porque segue esta regra!

Todos
Chacun à son goût!

Eisenstein
Rosalinde, perdoa ao teu dedicado
Gabriel. Bem vês que só o champagne
É o verdadeiro culpado!

Rosalinde
O champagne é que é o culpado...
Lá, lá, lá...
Do que hoje passamos,
Lá, lá, lá...
Mas me proporcionou a verdade,
Expondo em toda a claridade
Do meu esposo a dedicação,
Ao levá-lo à contrição!
Vamos a voz levantar,
Para todos em conjunto
O rei dos vinhos louvar!

Todos
Vamos a voz levantar, vamos!

Rosalinde
E-lhe reconhecida a majestade, ...

Todos
E-lhe reconhecida a majestade, ...

Die lustige Witwe (Franz Lehár)

libreto: Victor Léon e Leo Stein

ERSTER AKT
Duett

Valencienne
Ich bin eine anständ'ge Frau
und nehm's mit der Ehe genau.
Ich will derlei Aventuren
um gar keinen Preis mehr riskieren!
Es ist ja ein törichtes Spiel,
das niemals uns führt zum Ziel!
Sie wissen das, hoff' ich, genau:
Ich bin eine anständ'ge Frau!
Ich kann nur verlieren,
und Sie nichts gewinnen,
drum müssen der Lockung,
wir eilgst entrinnen.
Gib acht, gib acht! Mein Freund, gib acht!
Und spiele mit dem Feuer nicht!
Eh' du's gedacht, wird's rasch entfacht,
aus Funken eine Flamme bricht!
Sehr gefährlich ist des Feuers Macht,
wenn man sie nicht bezähmt, bewacht!
Wer das nicht kennt, sich leicht verbrennt.
Nimm vor dem Feuer dich in acht.

Camille
Sie sind eine anständ'ge Frau,
das weiss ich ja leider genau.
Doch können Sie wirklich mir glauben,
Sie predigen hier einem Tauben.
Erreich' ich auch niemals mein Ziel,
erkaltet doch nie mein Gefühl.
Ich werde noch alt und noch grau
Sie bleiben die anständ'ge Frau!
Ich kenn' die Gefahren,
ich muss sie ertragen,
ich kann Ihnen nimmer
und nimmer entsagen!

Valencienne
Gib acht, gib acht, mein Freund gib acht!
Und spiele mit dem Feuer nicht.

A Viúva Alegre (Seleção)

ATO I
Dueto

Valencienne
Eu sou uma mulher decente
E o matrimónio respeito escrupulosamente.
Em aventuras tais
Por nenhum preço me arrisco mais!
E das mais tolas uma brincadeira assim,
Que nunca nos leva a qualquer fim
Deve sabê-lo, espero eu, perfeitamente:
Eu sou uma mulher decente!
Só poderei vir a perder,
E nem o senhor ficaria a ganhar.
Esta atracção, por isso, é nosso dever
A todo o preço evitar.
Tenha cuidado, tenha cuidado, amigo, cuidado!
Com o fogo não deve brincar!
Antes que notes, depressa ateado,
Logo irrompe a chama a brilhar!
Muito perigoso é do fogo o poder
Se não se refrear, se não se proteger!
Quem o não conheça pode ser queimado.
Com o fogo é bom teres cuidado!

Camille
Sei que é uma mulher decente.
A meu pesar o tenho bem presente.
Mas queira sem dúvida acreditar
Que me faço surdo ao seu sermonear.
Embora nunca alcance o meu fim,
Não arrefece o sentimento em mim.
Estarei já velho e grisalho, certamente,
E continuará a ser uma mulher decente!
Conheço os perigos.
Terei de os enfrentar.
A si não poderei nunca.
Nunca renunciar.

Valencienne
Tenha cuidado, tenha cuidado, amigo, cuidado!
Com o fogo não deve brincar.

(continua

Textos da gravação n.º 52 (continuação)

Die lustige Witwe (cont.)

Camille
Ich hab's gedacht, ich hab's gedacht,
Sie pred'gen nur von Pflicht!

Valencienne
Eh' du's gedacht, wird's rasch entfacht,
aus Funken eine Flamme bricht!

Camille
Das Liebesglück mir nimmer lacht,
denn Liebe ist das nicht!

Valencienne
Sehr gefährlich ist des Feuers Macht,
wenn man sie nicht bezähmt, bewacht!
Wer das nicht kennt, sich leicht verbrennt.
Nimm vor dem Feuer dich in acht!

Danilos Gesang

Danilo
Also bitte, ich bin hier. Aber wo ist das Vaterland?

Njegus
Ich melde Sie sogleich seiner Excellenz!

Danilo
Oh Vaterland, du machst bei Tag
mir schon genügend Müh' und Plag'!
Die Nacht braucht jeder Diplomat
doch meistenteils für sich privat!
Um eins bin ich schon im Büro,
doch bin ich gleich drauf anderswo,
weil man den ganzen lieben Tag
nicht immer im Büro sein mag!
Erstatte ich beim Chef Bericht,
so tu' ich's meistens selber nicht,
die Sprechstund' halt' ich niemals ein,
ein Diplomat muss schweigsam sein!
Die Akten häufen sich bei mir,
ich finde's gibt zu viel Papier;
ich tauch' die Feder selten ein
und komm' doch in die Tint' hinein!
Kein Wunder, wenn man soviel tut,
dass man am Abend gerne ruht,
und sich bei Nacht, was man so nennt,
Erholung nach der Arbeit gönnt!
Da geh' ich zu Maxim,
dort bin ich sehr intim,
ich duze alle Damen,
ruf' sie beim Kosenamen:
Lolo, Dodo, Joujou,
Clocio, Margot, Froufrou,
sie lassen mich vergessen,
das teu're Vaterland!
Dann wird champagnisiert,
auch häufig cancaniert,
und geht's ans Kosen, Küssen,
mit allen diesen Süssen:
Lolo, Dodo, Joujou,
Clocio, Margot, Froufrou,
dann kann ich leicht vergessen
das teu're Vaterland.

Finale

Danilo
Oh kommet doch, oh kommt, ihr Ballsirenen,
folgt den süssen Walzertönen.
Wie sie singen und klingen,
so tanzt doch mit
hebt Eure Füsschen
ein bisschen im Walzerschritt.
Oh kommet doch, oh kommt, ihr Ballsirenen,
zögert nicht, das Fest zu krönen,
seht, da steht ein Tänzerheer!

Acht Damen
Also bitte, bitte sehr!

Danilo
Wie die Blumen im Lenze erblüh'n,
und in leuchtenden Farben erglüh'n,
so erblühet in rosigster Glut,
lockend der Töne Flut.
Wenn die Geige so zaub'risch erklingt,
und Musik sich den Reigen erzwingt,
dann frisch auf, zögert nicht,
denn die Jugend sie spricht:
's ist der Tanz, holder Füsschen Pflicht!

Damenchor
Bitte sehr, wir zögern nicht!

Alle
Oh kommet doch, oh kommt, ihr Ballsirenen,
folgt den süssen Walzertönen,
wie sie singen und klingen,
oh tanzt doch mit,
hebt Eure Füsschen ein bisschen
im Walzerschritt!
Ja so ist's recht und schön, ihr Ballsirenen,
tanzet lustig, meine Schönen,
fröhlich singt mit hellen Tönen,
solang der Walzer klingt,
tanzt leicht beschwingt.
(Alle tanzen ab ausser Danilo, Hanna, Cascada, St. Brioche und einigen Herren)

Danilo
Oh Vaterland, du machst bei Tag
mir schon genügend Müh' und Plag',
für Nachtdienst dank' ich, Herr Baron,
da geb' ich meine Demission!

A Viúva Alegre (cont.)

Camille
Estou inteirado, estou inteirado;
Só de moral sabe pregar!

Valencienne
Antes que notes, depressa ateado,
Logo irrompe a chama a brilhar!

Camille
As ditas de amor não têm me contemplado,
Pois amor isto não se pode chamar!

Valencienne
Muito perigoso é do fogo o poder,
Se não se refrear, se não se proteger!
Quem o não conheça pode ser queimado,
Com o fogo é bom teres cuidado!

Canção de Danilo

Danilo
Eis-me pois aqui. Mas onde está a Pátria?

Njegus
Os vou anunciar imediatamente a S. Excelência.

Danilo
Ó Pátria, já durante o dia
Me dás bastante esforço e arreia!
Um diplomata tem a noite reservada,
Na sua maior parte, para a vida privada!
À uma, no escritório estou,
Mas logo dali a outro lado vou,
Porque ficar durante todo o santo dia
No gabinete até enfastia!
Ao ter de apresentar ao chefe o relatório,
Que não fui eu a o escrever é notório!
À hora do despacho nunca estou presente,
Um diplomata deve se saber calar, certamente!
Os documentos em meu redor formam montão,
Pois que há papel a mais é minha opinião;
A pena é raro humedecer,
Mas apesar disso sei escrever!
Não admira que, de tanto trabalhar
Se tenha, ao fim do dia, gosto em repousar,
E à noite, por assim dizer,
Depois da lida posso espairecer!
Então vou ao «Maxim»;
Ninguém ali me oprime.
Todas por tu eu trato,
Pelo nome de guerra exato:
Lolo, Dodo, Joujou,
Clocio, Margot, Froufrou
Conseguem me fazer esquecer
A Pátria estremecida!
Depois vamos *champagnar*
E muito *cancanar*,
E há beijos e ternuras
Com todas aquelas doçuras:
Lolo, Dodo, Joujou,
Clocio, Margot, Froufrou,
Então facilmente consigo esquecer
A Pátria estremecida!

Final

Danilo
Oh, vinde pois, oh, vinde deste baile as sereias!
Segui da valsa as doces melopeias;
Assim como elas cantam e soam,
Dançai também!
Levantai os pezinhos
Em passo de valsa, um bocadinho.
Oh, vinde pois, oh, vinde deste baile as sereias!
Apressai-vos a corosar a festa;
Olhai, uma legião de dançarinos aí se vê!

Oito senhoras
Pois faz favor, não tem de quê!

Danilo
Tal como as flores na Primavera florescem
E em cores brilhantes resplandecem,
Assim, em róseo fulgor desabrochada,
Irrompe em torrente a toada.
Quando o violino toca com magia
E a música a rodopiar nos alicia,
Então vinde lestas, sem mais esmorecer,
Pois a juventude tem isto a dizer:
Para pezinhos mimosos a dança é o dever!

Coro das senhoras
Não tem de quê, não vamos esmorecer!

Todos
Oh, vinde pois, oh, vinde deste baile as sereias!
Segui da valsa as doces melopeias;
Assim como elas cantam e soam,
Oh, dançai também!
Levantai vossos pezinhos um bocadinho,
Em passo de valsa!
Sim, assim está certo e bonito, deste baile as sereias;
Dançai com gosto, minhas belas,
Alegres, cantai com vozes claras!
Enquanto a valsa tocar,
Dançai, leves, a volteer!
(Todos dançam, menos Danilo, Hanna, Cascada, St. Brioche e alguns cavalheiros)

Danilo
Ó Pátria, já durante o dia
Me dás bastante esforço e arreia!
Agradeço o serviço de noite, senhor Barão,
E aqui lhe apresento a minha demissão!

Cascada
Madame, darf jetzt ich hoffen?

St. Brioche
Ich seh' den Himmel offen!

Hanna
Ich habe nun die Qual der Wahl!

Danilo
Der Fall ist immer noch fatal!

Hanna
Na schön, wen soll ich wählen?
(Valencienne und Camille treten auf)

Valencienne
Dürft' ich den Tänzer empfehlen?

Danilo
Sapperment! Ein neuer Konkurrent!

Valencienne
Der junge Mann tanzt Polka,
ich hab' es ausprobiert.
Auch tanzt famos er Mazurka,
ich hab' es ausprobiert.
Nach rechts und links kann er tanzen,
ich habe es ausprobiert.
Im Walzer hat er exzelliert,
drum wird er von mir protegiert!
Drum agitier' ich und affichier' ich,
ach bitte, hören Sie mein Wahlplakat!
Wählen Sie doch Rosillon,
er ist der würdigste Tanzkandidat!

Cascada
Wählen Sie nur Cascada!

St. Brioche
Wählen Sie nur St. Brioche,

Valencienne, Cascada, St. Brioche
Er ist der würdigste Tanzkandidat!

Camille
Pardon, Madam', zu viel Reklam'!

Hanna
Das find' ich nicht... doch nein...
(Ihr Blick fällt auf Danilo)
Den ich als Tänzer möchte,
ist einer, der sich gibt den Schein,
als ob ich ihn egal möcht sein.
Graf Danilo, Sie sind wohl der Rechte!

Danilo
Ich? Gnäd'ge Frau, ich tanze nicht!

Hanna
So leisten Sie kurzweg Verzicht?

Danilo
Verzicht? Oh nein!
Der Tanz ist doch wohl mein?

Hanna
Gewiss, warum?

Danilo
Nun, da der Tanz mein Eigentum,
so darf mit ihm ich alles, tun,
was mir beliebt, nicht wahr?

Hanna
Nun ja?

Valencienne, Camille, St. Brioche, Cascada, Herrenchor
Was treibt er da?

Danilo
Der Tanz, den mir die Gnädige gewährt,
ist doch zehntausend Francs wohl wert!
Mir gehört der Tanz, ich verlang' dafür
zehntausend Francs zu wohltätigen Zweck!

Camille, St. Brioche, Cascada, Herrenchor
Zehntausend Francs?

Cascada
'S ist unerhört!

Danilo
Für diesen Preis geb' ich ihn weg!

St. Brioche, Cascada, Herrenchor
Zehntausend Francs?

St. Brioche
Er ist verrückt!

Danilo
Sie gehn!
Jetzt ist es mir geglückt!
Sehen Sie, meine Gnädige, sehen Sie...

Herrenchor
Zehntausend Francs, das ist zum Lachen! *(Ab)*

Danilo
Wie sie aus den Staub sich machen,
zahlen woll'n die Herren nie!
Ein Griff ins Portemonnaie
tut ihnen furchtbar weh.
So sind die Herren heutzutag,
ein wirklich nobler Schlag!
(Hanna wendet sich empört ab)

Camille *(zu Valencienne)*
Den Angriff muss ich gleich parieren,
die zehntausend Francs, die gebe ich!

Valencienne
Sind Sie schon verliebt?

Camille
Sie wünschten doch selbst...

Valencienne
Untersteh'n Sie sich!
(Camille und Valencienne ab in den Ballsaal. Danilo und Hanna allein)

Cascada
Madame, esperar me posso permitir?

St. Brioche
Estou a ver o Céu a abrir!

Hanna
Tenho agora o suplício da eleição!

Danilo
Ainda continua fatal a situação!

Hanna
Pois bem, quem devo selecionar?
(Entram Valencienne e Camille)

Valencienne
Poderei o dançarino indicar?

Danilo
Com a breca! Um novo pretendente!

Valencienne
O jovem dança a polca.
Pois eu já experimentei.
E dança com primor a mazurca,
Pois eu já experimentei.
Sabe dançar para a esquerda e direita,
Pois eu já experimentei.
Na valsa se viu distinguido,
Por isso é meu protegido!
Por isso vou propalar e afixar,
Ah, ouça por favor, o meu cartaz!
Vamos, escolha Rosillon!
A dançar o par mais capaz!

Cascada
Escolha antes Cascada!

St. Brioche
Escolha antes St. Brioche!

Valencienne, Cascada, St. Brioche
A dançar o par mais capaz!

Camille
Pardon Madame, demasiado *reclame!*

Hanna
Não acho isso... mas não...
(O seu olhar pousa em Danilo)
O par por mim desejado
É aquele em que é aparente
Quanto lhe sou indiferente.
Conde Danilo, o senhor é o selecionado!

Danilo
Eu? Saberá vossa Senhoria que eu não danço!

Hanna
Então, se dá ao luxo de uma desistência?

Danilo
Desistência? Oh, não!
A dança é minha, então?

Hanna
Decerto! Por que razão?

Danilo
Ora, se a dança me pertence,
Posso com ela fazer,
Não é, o que na cabeça me der?

Hanna
E então?

Valencienne, Camille, St. Brioche, Cascada, coro masculino
Que é esta maquinação?

Danilo
A dança que Sua Senhoria me concedeu,
Vale bem dez mil francos, acho eu!
A dança me pertence; dela faço cedência
Por dez mil francos para beneficência!

Camille, St. Brioche, Cascada, coro masculino
Dez mil francos?!

Cascada
Nunca tal foi ouvido!

Danilo
Por esse preço dou a precedência!

St. Brioche, Cascada, coro masculino
Dez mil francos?

St. Brioche
Está doido varrido!

Danilo
Aí vão eles!
Agora fui bem sucedido!
Queira ver minha Senhora, queira ver!...

Coro masculino
Dez mil francos, isto só a rir! *(Saem)*

Danilo
Veja como se põem a fugir!
Pagar nenhum destes senhores quer!
Meter a mão no portemonnaie
É gesto que lhes dói muito, bem se vê.
São assim os senhores da actualidade:
Uma nobre raça, na verdade!
(Hanna se vira para o outro lado irritada)

Camille *(A Valencienne)*
O repto vou já aceitar,
Dez mil francos vou oferecer!

Valencienne
Já estará apaixonado?

Camille
Mas foi a própria a querer...

Valencienne
Não se faça tão ousado!
(Camille e Valencienne saem para o salão de baile. Danilo e Hanna ficam sós)

Danilo
Der Letzte ging. Sie sind befreit,
und jetzt, gnädige Frau,
bin ich zum Tanz bereit.

Hanna
Ich danke sehr.

Danilo
Und mein Mandat? Sie wählten mich doch?

Hanna
Oh Sie Hauptdiplomat, ich tanze nicht!

Danilo
Geigen erklingen, locken so süss,
werden Sie zwingen gewiss!
(Er steht hinter ihr, versucht ihr ins Gesicht zu sehen, sie wendet den Kopf kokett immer weg)

Hanna
Nein, ich will nicht!
(Danilo tanzt um sie herum)
Sie abscheulicher Mann!
Wie prächtig Sie tanzen!

Danilo
Man tut, was man kann!

ZWEITER AKT
Vilja-Lied

Hanna
Ich bitte, hier jetzt zu verweilen,
wo allsogleich nach heimatlichem Brauch
das Fest des Fürsten so begangen wird,
als ob man in Letinje wär' daheim.

Chor
Mi velimo dase dase Heiaho!
Mi velimo dase dase Heiaho!
Lasst uns jauchzen, lasst uns singen!
Lasst uns tanzen, lasst uns springen!
Lasst uns tanzen, lasst uns springen!
Mi velimo dase veslimo! Hei!

Hanna
Nun lasst uns aber wie daheim,
jetzt singen unserm Ringelreim
von einer Fee, die — wie bekannt —
daheim die Vilja wird genannt.
Es lebt' eine Vilja, ein Waldmägdelein,
ein Jäger erschaut sie im Felsengestein.
Dem Burschen, dem wurde so eigen zu Sinn,
er schaute und schaut' auf das Waldmägdlein hin.
Und ein nie gekannter Schauer,
fasst' den jungen Jägersmann
sehnsuchtsvoll fing er still zu seufzen an!
Vilja, oh Vilja, du Waldmägdelein,
fass' mich und lass' mich dein Trautliebster sein,
Vilja, oh Vilja, was tust du mir an?
Bang fleht ein liebkranker Mann.

Chor
Vilja, oh Vilja, du Waldmägdelein,
fass' mich lass' mich dein Trautliebster sein.

Hanna
Vilja, oh Vilja, was tust du mir an,
bang fleht ein liebkranker Mann.
Das Waldmägdelein streckte die Hand nach ihm aus,
und zog ihn hinein in ihr felsiges Haus;
dem Burschen die Sinne vergangen fast sind,
so liebt und so küsst gar kein irdisches Kind.
Als sie sich dann saftgeküsst
verschwand sie zu derselben Frist.
Einmal, noch hat der Arme sie gegrüsst:
Vilja, oh Vilja, du Waldmägdelein,
fass' mich und lass' mich dein Trautliebster sein.
Vilja, oh Vilja, was tust du mir an?
Bang fleht ein liebkranker Mann!

Chor
Vilja, oh Vilja, du Waldmägdelein,
fass' mich und lass' mich dein Trautliebster sein.

Hanna
Vilja, oh Vilja, was tust du mir an?
Bang fleht ein liebkranker Mann!

DRITTER AKT
Duetto

Hanna
Ach! Sehen Sie, jetzt würde ich zu meinem
Mann sagen: lieber Da...

Danilo
Da...

Hanna
Da-go-bert, deswegen bin ich nicht in Paris. Führ'
mich woanders hin.

Danilo
Se foi embora o último; está livre!
E agora, minha Senhora,
Estou pronto para dançar.

Hanna
Muito obrigada.

Danilo
E o meu mandato? Pois não escolheu?

Hanna
Oh, senhor tão alto diplomata! Não quero dançar!

Danilo
Tocam os violinos; nos convidam tão docemente,
Conseguirão a decidir certamente!
(Fica por trás dela, tenta lhe olhar o rosto; ela com garridice o vai sempre desviando)

Hanna
Não, não quero!
(Danilo dança à sua volta)
Homem detestável!
Como dança soberbamente!

Danilo
Faz-se o possível!

ATO II
Canção de Vilja

Hanna
Vos peço agora que permaneçais
Onde, seguindo com rigor pátrios costumes,
Se realizará a festa do Príncipe,
Como se em Letinje estivéssemos.

Coro
Mi velimo dase dase Heiaho!
Mi velimo dase dase Heiaho!
Exultemos, cantemos!
Dancemos, saltemos!
Dancemos, saltemos!
Mi velimo dase veslimo! Hei!

Hanna
Agora vamos, mas como em nossa terra,
Cantar nossa redondilha;
Sobre uma fada — como hão-de saber —
Que o nome de Vilja lá costuma ter.
Ninfa silvestre, uma Vilja existiu,
Um caçador nuns rochedos a viu;
De tal forma o rapaz se deixou perturbar
Que da ninfa silvestre não tirava o olhar.
E um estremecimento nunca experimentado,
Do jovem caçador se foi apoderar;
Começou, saudoso, então a suspirar:
Vilja, ó Vilja, ninfa da floresta!
Eis-me, fiel amante, que te requesta.
Vilja, ó Vilja, disto fui merecedor?
Aflito, te implora um doente de amor!

Coro
Vilja, ó Vilja, ninfa da floresta!
Eis-me, fiel amante que te requesta.

Hanna
Vilja, ó Vilja, disto fui merecedor?
Aflito, te implora um doente de amor!
A ninfa silvestre lhe estendeu a mão
E o levou para a sua rochosa mansão;
Quase o rapaz os sentidos perdia;
Nenhuma filha da Terra assim ama e acaricia.
Quando achou que de beijos já tivera o bastante,
Ela desapareceu nesse mesmo instante.
Mais uma vez a chamou o pobre amante:
Vilja, ó Vilja, ninfa da floresta!
Eis-me, fiel amante que te requesta.
Vilja, ó Vilja, disto fui merecedor?
Aflito, te implora um doente de amor!

Coro
Vilja, ó Vilja, ninfa da floresta!
Eis-me, fiel amante que te requesta.

Hanna
Vilja, ó Vilja, disto fui merecedor?
Aflito, te implora um doente de amor!

ATO III
Dueto

Hanna
Ah, veja lá, neste momento dirá
Ao meu marido: «Querido Da...»

Danilo
«Da...»

Hanna
«Da-go-bert! Para isto não estou eu em Paris.
Leva-me daqui para outro lado».

Danilo
Er führt sie zu Maxim, dort ist er sehr intim, *etc.*

Danilo
Lippen schweigen,
's flüstern Geigen,
hab' mich lieb!
All die Schritte
sagen bitte,
hab' mich lieb!

Hanna
Jeder Druck der Hände
deutlich mir's beschrieb.

Danilo
Er sagt klar, 's ist wahr, 's ist wahr,
Du hast mich lieb!

Hanna
Bei jedem Walzerschritt,
tanzt auch die Seele mit,
da hüpft das Herzchen klein
es klopft und pocht: sei mein, sei mein!
Und der Mund, er spricht kein Wort,
doch tönt es fort und immerfort:
ich hab' dich ja so lieb, ich hab' dich lieb!

Hanna, Danilo
Jeder Druck der Hände
deutlich mir's beschrieb...
Er sagt klar, 's ist wahr, 's ist wahr,
Du hast mich lieb!

Finale

Hanna
Ja, das Studium der Weiber ist schwer.

Zeta
Nimmt uns Männer verteufelt auch her!

Danilo
Niemals kennt doch an Seele und Leib
man das Weib...

Alle
Weib, Weib, Weib, Weib!
Mädchen zart, Gretchenart, blondes Haar,
mit dem treuesten Blauäugleinpaar.

Chor
Ob sie schwarz oder rot oder blond sin gefärbt,
's ist egal, man wird doch gegerbt!

Danilo
Lippen schweigen,
's flüstern Geigen,
hab' mich lieb!

Hanna
All die Schritte
sagen bitte,
hab' mich lieb!

Hanna, Danilo
Jeder Druck der Hände
deutlich mir's beschrieb
Er sagt klar, 's ist wahr, 's ist wahr,
Du hast mich lieb!

Danilo
Vai a levar ao Maxim, lá ninguém o oprime, *etc.*

Danilo
Se calam os lábios,
Segredam os violinos.
Ama-me!
Cada passo em redor
Nos diz: por favor,
Ama-me!

Hanna
As mãos, ao estreitarem-se,
O dão a entender.

Danilo
Dizem, com clareza: de certeza, de certeza,
Que tu me amas!

Hanna
Em cada passo de valsa,
Também a alma dança,
Meu coraçãozinho bateu,
Saltita e suspira: sê meu, sê meu!
E a boca emudece,
No entanto o som cresce:
Amo-te tanto, amo-te!

Hanna, Danilo
As mãos, ao estreitarem-se
O dão a entender...
Dizem com clareza: de certeza, de certeza,
Que tu me amas!

Final

Hanna
Sim, as mulheres são difíceis de explicar.

Zeta
Nos põem a cabeça doida, a girar!

Danilo
Nunca em corpo e alma se pode conhecer
A mulher...

Todos
Mulher, mulher, mulher, mulher!
Terna menina, modos inocentes, cabelos dourados,
Com os olhos azuis mais afeiçoados.

Coro
Tenham cabelo negro, ruivo ou louro,
É o mesmo! Nos vão sempre ao couro!

Danilo
Se calam os lábios,
Segredam os violinos,
Ama-me!

Hanna
Cada passo, em redor,
Nos diz: por favor,
Ama-me!

Hanna, Danilo
As mãos, ao estreitarem-se
O dão a entender,
Dizem com clareza: de certeza, de certeza,
Que tu me amas!

Carousel (Rodgers)
If I loved you
libreto: O. Hammerstein

When I worked in the mill, weavin' at the loom,
I'd gaze absent minded at the roof
and half the time the shuttle'd tangle in the threads
and the warp'd get mixed with the woof.
If I loved you
somehow I can see just exactly how I'd be.
If I loved you, time and again I would try to say
all I'd want you to know. If I loved you,
words wouldn't come in an easy way,
round in circles, I'd go.
Longin' to tell you, but afraid and shy
I'd let my golden chances pass me by.
Soon you'd leave me, off you would go in the midst of day,
never never to know
how I loved you, if I loved you.
Kinda scrawny and pale,
pickin'at my food,
and lovesick like any other guy,
I'd throw away my sweater and dress up like adue
in a dickey and a collar and a tie.
If I loved you
and I know I would be like you said you'd be with me.
If I loved you, time and again I would try to say, *etc.*

Carrossel
Se te amasse

Quando trabalhava na fiação, ao tear fiando,
Olhava, distraído para o telhado,
E as mais das vezes a lançadeira nos fios se enrolava,
E urdideira e trama, tudo acabava misturado.
Se te amasse,
Posso, de certo modo, ver exactamente como estaria,
Se te amasse, uma e outra vez tentaria dizer
Tudo o que gostaria que soubesses. Se te amasse,
Dificilmente as palavras saberia escolher,
Em rodeios me perderia.
Ansioso por to confessar, mas pávido e confuso,
De qualquer feliz ocasião não faria uso.
Logo me deixarias, em pleno dia desaparecendo,
Nunca, nunca sabendo
Como te amava, se te amasse.
Algo franzino e pálido,
Na comida a debicar,
Apaixonado como tantos outros,
Largava a camisola e de jaqueta trajava,
De peitilho, colarinho e gravata.
Se te amasse
E sei que seria como disseste
Que serias comigo.
Se te amasse, uma e outra vez tentaria dizer, *etc.*

Estes textos incluir-se-ão também no final do fascículo n.º 60

Textos da gravação n.º 53

La corte de Faraón (Lleó)

«Son las mujeres de Babilonia»

libreto: J. de Burgos

Sul
Son las mujeres de Babilonia
las más ardientes que el amor crea
tienen el alma samaritana,
son por su fuego de Galilea.
Cuando suspiran voluptuosas
el babilonio muere de amor,
y cuando cantan ponen sus besos
en cada nota de su canción:
¡Ay, ba...! ¡Ay, ba...!
¡Ay, babilonio que mares!
¡Ay, va...! ¡Ay, va...!
¡Ay, vámonos pronto a Judea!
¡Ay, va...! ¡Ay, va...!
¡Ay, vámonos allá!
Como las hembras de Babilonia
no hay otras hembras tan incitantes.
Arde en sus ojos de amor la llama,
buscan sus labios besos amantes;
como palmeras que el viento agita
doblan si danzan sus cuerpos bellos,
dando en sus giros al aire ardiente
la negra seda de sus cabellos.
¡Ay, ba...! ¡Ay, ba...! *etc.*

El niño judío (Luna)

«De España vengo»

libreto: Enrique García Álvarez,
Antonio Paso y A. Fanosa

Canción española
De España vengo,
soy española.
En mis ojos yo traigo luz de su cielo
y en mi cuerpo la gracia de la manola.
De España vengo,
de España soy.
Y mi cara serrana lo va diciendo,
yo he nacido en España, por donde voy.
A mí lo madrileño me vuelve loca,
y cuando yo me arranco con una copla
al acento gitano de mi canción
toman vida las flores de mi mantón,
de mi mantón, de mi mantón.
De España vengo,
de España soy.
Y mi cara serrana lo va diciendo,
yo he nacido en España, por donde voy.
Campana de la torre de Maravillas,
si es que tocas a fuego, toca deprisa.
Mira que arde
por culpa de unos ojos que estoy mirando.
Por culpa de unos ojos,
madre, me muero.
Por culpa de unos ojos
negros, muy negros.
Que los tengo «metíos» dentro del alma,
y que son los ojazos de mi gitano.
Muriendo estoy, mi vida, por tu desvío,
te quiero y no me quieres, gitano mío.
Mira qué pena,
verse así despreciada, siendo morena.
De España vengo, de España soy.
De España vengo, de España soy,
y mi cara serrana lo va diciendo,
yo he nacido en España, por donde voy.
De España vengo, soy española,
de España vengo, de España soy.
Y mi cara serrana lo va diciendo,
yo he nacido en España, por donde voy.
De España vengo, de España soy.

La verbena de la Paloma (Bretón)

«El aceite de ricino»

libreto: Ricardo de la Vega

Don Hilarión
El aceite de ricino
ya no es malo de tomar.
Se administra en píldoritas
y el efecto es siempre igual.

Don Sebastián
Hoy las ciencias adelantan
que es una barbaridad.

Don Hilarión
¡Es una brutalidad!

Don Sebastián
¡Es una bestialidad!

Don Hilarión
La limonada purgante
no la pide nadie ya.

Don Sebastián
Como que esa limonada
yo no sirve para ná.
Es lo mismo que un refresco
de naranja o de cebá.

Don Hilarión
Pues por eso, justamente,
ya no es ni chicha ni limoná.

Don Sebastián
Pero el agua de Loeches
es un bálsamo eficaz.

Don Hilarión
Hoy la ciencia lo registra
como muy perjudicial.

Don Sebastián
¿El agua de Loeches?

Don Hilarión
Muy mala, muy perjudicial.

Don Sebastián
Hoy las ciencias adelantan
que es una barbaridad.

Don Hilarión
¡Es una brutalidad!

Don Sebastián
¡Es una bestialidad!

Ambos
Es una brutalidad, una bestialidad.

Don Sebastián
El calor que hace esta noche
si que es una atrocidad.
Y yo tengo a todas horas
la cabeza tan sudá...

Don Hilarión
Eso es bueno y conveniente,
mi señor don Sebastián.

Don Sebastián
¿Quién diría que esta camisa
me la acaban de planchar?

Don Hilarión
¿Esa camisa?

Don Sebastián
Sí, señor.

Don Hilarión
No lo dirá nadie.

Don Sebastián
Pero...

Don Hilarión
Yo le digo que el que suda
vence toda enfermedad.

Don Sebastián
¿Qué me dice usted?

Don Hilarión
No hay cosa mejor.

Don Sebastián
No lo sabía.

Don Hilarión
Si lo acaban de descubrir.

Don Sebastián
Hoy las ciencias adelantan
que es una barbaridad.

Don Hilarión
¡Es una brutalidad!

Don Sebastián
¡Es una bestialidad!

Ambos
Es una brutalidad, una bestialidad.

Julián
Unos ríen y otros
lloran de verdad.

Señá Rita
¡Julián!

Julián
¡Señá Rita!

Señá Rita
¿Qué tienes?

Julián
¿Yo? Ná!

Señá Rita
¿Llorando la noche
te vas a pasar?

Julián
¿Qué quiere usted que haga?

Señá Rita
Ser hombre y demás.

Julián
¡Lo soy, señá Rita!

Señá Rita
Pues pruébalo ya.

Julián
Esta noche misma
lo voy a probar.

Señá Rita
¡Quieto! Calla y bebe.

A Corte de Faraó

«São as mulheres da Babilónia»

Sul
São as mulheres da Babilónia
As mais ardentes que o amor criou;
Têm a alma samaritana,
Pelo seu ardor, são da Galileia.
Quando suspiram, voluptuosas,
O babilónio morre de amor,
E quando cantam depõem seus beijos
Em cada nota da sua canção:
Ai, Ba...! Ai, Ba...!
Ai Babilónia que estonteia!
Ai, va...! Ai, va...!
Ai, vamos depressa para a Judeia!
Ai, va...! Ai, va...!
Ai, vamos lá!
Como as moças da Babilónia
Não há outras tão estimulantes.
Arde em seus olhos a chama do amor,
Buscam seus lábios beijos amantes;
Como palmeiras que o vento agita,
Se curvam, ao dançar seus corpos belos,
E dão em cada volta ao ser ardente
A negra seda dos seus cabelos.
Ai, Ba...! Ai, Ba...! *etc.*

O Menino Judeu

«De Espanha venho»

Canção espanhola
De Espanha venho,
Sou espanhola.
Em meus olhos trago a luz do céu
Em meu corpo a graça da manola.
De Espanha venho,
De Espanha sou.
E minha cara serrana o vai dizendo,
Nasci em Espanha, por onde vou.
A mim, o madrileno doida me põe,
E quando avanço com uma copla,
Ao sabor cigano do meu canto,
Se tornam vivas as flores do meu manto,
Do meu manto, do meu manto.
De Espanha venho,
De Espanha sou.
E minha cara serrana o vai dizendo,
Nasci em Espanha, por onde vou.
Sino da torre de Maravilhas,
Se tocas a fogo, toca depressa.
Olha que arde
Por culpa de uns olhos que estou vendo.
Por culpa de uns olhos,
Minha mãe, eu morro.
Por culpa de uns olhos
Negros, bem negros,
Que os tenho «botados» dentro da alma,
E que são os luzeiros do meu cigano.
A morrer estou, minha vida, pelo teu engano,
Te quero e não me queres, meu cigano.
Olha que pena, desprezada
Me ver assim, sendo morena.
De Espanha venho, de Espanha sou.
De Espanha venho, de Espanha sou,
E minha cara serrana o vai dizendo,
Nasci em Espanha, por onde vou.
De Espanha venho, sou espanhola,
De Espanha venho, de Espanha sou.
E minha cara serrana o vai dizendo,
Nasci em Espanha, por onde vou.
De Espanha venho, de Espanha sou.

La verbena de la Paloma

«O óleo de ricino»

Don Hilarión
O óleo de ricino
Já não é mau de tomar.
Se administra em pilulazitas
E o efeito é sempre igual.

Don Sebastián
Hoje as ciências avançam
Que é uma barbaridade.

Don Hilarión
É uma brutalidade!

Don Sebastián
É uma bestialidade!

Don Hilarión
A limonada purgante
Ninguém a pede já.

Don Sebastián
Pois que essa limonada
Já não serve para nada.
É o mesmo que um refresco
De laranja ou de cevada.

Don Hilarión
Pois por isso, justamente,
Já não é nem chicha nem limonada.

Don Sebastián
Mas a água de Loeches
É um bálsamo eficaz.

Don Hilarión
Hoje a ciência a dá
Como muito prejudicial.

Don Sebastián
A água de Loeches?

Don Hilarión
Muito má, muito prejudicial.

Don Sebastián
Hoje as ciências avançam
Que é uma barbaridade.

Don Hilarión
É uma brutalidade!

Don Sebastián
É uma bestialidade!

Ambos
É uma brutalidade, uma bestialidade!

Don Sebastián
O calor que faz esta noite
É mesmo uma atrocidade.
E eu tenho permanentemente
A cabeça tão suada...

Don Hilarión
Isso é bom e conveniente,
Meu senhor, don Sebastián.

Don Sebastián
Quem diria que esta camisa,
Foi agora acabada de engomar?

Don Hilarión
Essa camisa?

Don Sebastián
Sim, senhor.

Don Hilarión
Ninguém o diria.

Don Sebastián
Mas...

Don Hilarión
Lhe digo que o que sua
Vence toda a enfermidade.

Don Sebastián
Que me diz o senhor?

Don Hilarión
Não há coisa melhor.

Don Sebastián
Não o sabia.

Don Hilarión
Acabam de o descobrir.

Don Sebastián
Hoje as ciências avançam
Que é uma barbaridade.

Don Hilarión
É uma brutalidade!

Don Sebastián
É uma bestialidade!

Ambos
É uma brutalidade, uma bestialidade.

Julián
Uns riem e outros
Choram de verdade.

Señá Rita
Julián!

Julián
Señá Rita!

Señá Rita
Que tens?

Julián
Eu? nada!

Señá Rita
Chorando vais
A noite passar?

Julián
Que quer a senhora que faça?

Señá Rita
Que seja homem e não só.

Julián
Pois sou, señá Rita!

Señá Rita
Então prova-o já.

Julián
Esta noite mesma
O irei provar.

Señá Rita
Quieto! Cala-te e bebe.

Julián
¡Maldita sea la...!

Tabernero
Las cuarenta.

Mozo 1
Bueno.

Mozo 2
Si te falto el as
ni acuses cuarenta
ni veinte, ni ná.

Tabernero
A vosotros antes
os tocó ganar.

Mozo 1
A otro juego.

Mozo 2
¡Vamos!

Tabernero
Eres tú el que da.

Julián
También la gente del pueblo
tiene su corazoncito,
y lágrimas en los ojos,
y celos mal reprimidos.
Bigornia del herrador
es este corazón mío.
Cuantos más golpes le dan
más duro está el maldecio.
Y por una morena chulapa
me veo perdío,
y a la cara me sale el coraje
que llevo escondío.

Señá Rita
Si a la cara te sale el coraje
que estaba escondío,
deja ya la morena chulapa
y ten más sentío.

Don Hilarión
Hay bastantes enterocolitis
durante el estío.
Antes yo me reía de todo,
y ya no me río.

Don Sebastián
Yo me privo de fruta y tomates
durante el estío.
Los calores me ponen tan flojo
que estoy aburrío.

Tabernero e mozos
Yo fatié con la sota de espadas/bastos/copas
y el juego era mío.
Que no, hombre, que no.
No sabemos ni quién ha ganado
ni quién ha perdío.

«El niño dormido»

Portero
El niño está dormido;
acuéstale, mujer.

Portera
Si hace un calor arriba
que sale fuego
de la pared.
Vamos, hermoso, vamos.

«Por ser la Virgen de la Paloma»

Todos
¡Ja, ja, ja, ja!
¡Ja, ja, ja, ja!

Ellas
¿Cuántos buñuelos
nos vais a dar?

Ellos
Cuarenta libras,
¡las que queráis!

Ellas
¡Queremos churros!

Ellos
¡Vengan acá!

Ellas
¡Quiero aguardiente!
¡Yo limoná!

Ellos
¡A ver si luego
sus alegráis!
Por ser la Virgen
de la Paloma
un mantón de la China-na,
China-na, China-na,
un mantón de la China-na
te voy a regalar.
Toma un churrito,
mi niña, toma,
y no seas endina-na,
dina-na, dina-na,
y no seas endina-na
que me vas a matar.

Julián
Maldita seja a...

Taberneiro
As quarenta.

Moço I
Bom.

Moço II
Se te falta o ás,
Não acusas quarenta,
Nem vinte, nem nada.

Taberneiro
A vocês, antes,
Lhes tocou ganhar.

Moço I
Outro jogo.

Moço II
Vamos!

Taberneiro
És tu quem dá!

Julián
Também a gente do povo
Tem seu coraçãozinho,
E lágrimas nos olhos
E ciúmes mal reprimidos.
Bigorna de ferrador
É este coração meu.
Quantos mais golpes lhe dão,
Mais duro está o maldito.
E por uma morena *chulapa*
Me vejo perdido.
E à cara me vem o ânimo
Que trago escondido.

Señá Rita
Se à cara te vem o ânimo
Que estave escondido,
Deixa já a morena *chulapa*
E toma mais sentido.

Don Hilarión
Há bastantes enterocolites
Durante o Estío.
Dantes me ria de tudo,
E já não me rio.

Don Sebastián
Privo-me de fruta e tomates
Durante o Verão.
Põem-me os calores tão fraco
Que estou aborrecido.

Taberneiro e moços
Falei com a dama de espadas/paus/copas
E o jogo era meu.
Pois não, homem, pois não.
Não sabemos nem quem ganhou
Nem quem perdeu.

«O menino adormecido»

Porteiro
O menino está dormindo;
Deita-o, mulher.

Porteira
Faz um calor lá em cima
Que sai fogo
Da parede.
Vamos, meu lindo, vamos.

«Por ser a Virgem de La Paloma»

Todos
Ah, ah, ah, ah!
Ah, ah, ah, ah!

Elas
Quantos bolos
Nos vais dar?

Eles
Quarenta libras,
Quantos quiserdes!

Elas
Queremos churros!

Eles
Venham cá!

Elas
Quero aguardente!
E eu limonada!

Eles
A ver se logo
Vos alegrais!
Por ser a Virgem
De la Paloma
Um manto da China-na,
China-na, China-na,
Um manto da China-na
Te vou dar.
Toma um churrito,
Minha menina, toma,
E não sejas ladina-na
Dina-na, dina-na
E não sejas ladina-na,
Que me podes matar.

Ellas
Por ser la Virgen
de la Paloma
un mantón de la China-na,
China-na, China-na,
un mantón de la China-na,
me vas a regalar.

Ellos
Te voy a regalar.

Ellas
Venga el regalo
si no es de broma,
y llévame en berlina-na,
lina-na, lina-na,
y llévame en berlina-na
al Prado a pasear.

El rey que rabió (Chapí)

«Juzgando por los síntomas que tiene el animal»

libreto: Manuel Ramos Carrión

Coro de doctores
Juzgando por los síntomas que tiene el animal
bien puede estar hidrófobo y puede no lo estar.
Y afirma el gran Hipócrates que el perro, en caso tal,
suele ladrar muchísimo o suele no ladrar.
Con la lengua afuera,
torva la mirada,
húmedo el hocico,
débiles las patas,
muy caído el rabo,
las orejas gachas,
todos estos signos
prueba son de rabia.
Pero al mismo tiempo
bien pueden probar
que el perro está cansado
de tanto andar.
Doctores sapientísimos que yo he estudiado bien
son en sus obras clínicas de nuestro parecer:
«Fermentus virum rabicum qui corpus cani est
mortalis sunt per accidens, mortalis sunt per se.»
Para hacer la prueba
que es más necesaria,
agua le pusimos
en una jofaina;
y él su fue gruñendo
sin probar el agua.
Todos estos signos
prueba son de rabia.
Pero al mismo tiempo
signos son tal vez
de que el animalito
no tiene sed.
Y de esta opinión
nadie nos sacará:
el perro está rabioso
o no lo está.

La revoltosa (Chapí)

«Cuando clava mi moreno»

libreto: J. López Silva
y Carlos Fernández Shaw

Soledad
Cuando clava mi moreno
sus ojazos en los míos,
todo mi cuerpo me se enciende
y me se pierde el sentío.
Y después que ha sucedío...

Los demás
¿Qué?

Soledad
¡Me da frío!
Porque saben los que quieren
las cosas que puen hacer,
¡ay, ay!
los ojazos de un moreno
clavaos en una mujer.

Las demás
¡Ay, ay!
Los ojazos de un moreno
clavaos en una mujer.

Soledad
Cuando un hombre soso y feo
y además tonto perdío,
camela con fatiguitas
a una mujer de sentío,
casi siempre ha sucedío...

Lo demás
¿Qué?

Soledad
¡Ángel mío!
Que ella le tire el anzuelo
y él lo muerde como un pez...

O rei que rabiou

«Julgando pelos sintomas que tem o animal...»

Coro de doutores
Julgando pelos sintomas que tem o animal,
Bem pode estar hidrófobo e pode não estar.
E afirma o grande Hipócrates que o cão, num caso tal,
Costuma ladrar multíssimo e costuma não ladrar.
Com a língua de fora,
Turvo o olhar,
Húmido o focinho,
Fraquitas as patas,
Bem caído o rabo,
As orelhas baixas,
Estes sinais todos
São prova de raiva.
Mas, ao mesmo tempo,
Bem podem provar
Que o cão está cansado
De tanto andar.
Doutores sapientíssimos, que eu estudei bem,
São, em suas obras clínicas, do nosso parecer:
«Fermentus virum rabicum qui corpus cani est
Mortalis sunt per accidens, mortalis sunt per se.»
Para tirar a prova
Que é mais necessária,
Água lhe pusemos
Num alguidar;
Se foi embora, grunhindo,
Sem a água provar.
Todos estes sinais
São prova de raiva.
Mas, ao mesmo tempo,
Sinais são, talvez,
De que o bichinho
Não estava com sede.
E desta opinião,
Nada nos moverá:
O cão está raivoso
Ou então não está.

A revoltosa

«Quando crava meu moreno...»

Soledad
Quando crava meu moreno
Os seus luzeiros nos meus,
Todo meu corpo se inflama
E se me perde o sentido.
E depois do sucedido...

As outras
O quê?

Soledad
Me faz frio!
Porque sabem os que bem querem
As coisas que podem fazer,
Ai, ai!
Os luzeiros de um moreno,
Crava-os numa mulher.

As outras
Ai, ai!
Os luzeiros de um moreno
Crava-os numa mulher.

Soledad
Quando um homem ensonso e feio
E, ainda mais, tonto perdido,
Corteja com ninharias
Uma mulher de sentido,
Quase sempre tem sucedido...

As outras
O quê?

Soledad
Anjo meu!
Que ela lhe atire o anzol
E ele morda como um peixe...

(continua)

¡ay, ay!
y así se ven en el mundo
las desgracias que se ven.

Los demás
¡Ay, ay!
y así se ven en el mundo
las desgracias que se ven.

«¿Por qué de mis ojos los tuyos retiras?»

Felipe
¿Por qué de mis ojos
los tuyos retiras,
por qué?

Mari Pepa
¿Por qué me desprecias,
por qué no me miras,
por qué?

Felipe
¿Yo?
¡No!

Mari Pepa
¡Tú!

Felipe
¡No!
¿Por qué de ese modo
te fijas en mí?

Mari Pepa
¿Qué quieres decirme
mirándome así?
¿Por qué sin motivos
te pones tan triste,
por qué?

Felipe
¿Por qué de mi lado
tan pronto te fuiste,
por qué?

Mari Pepa
¿Yo?
¡No!

Felipe
¡Tú!

Mari Pepa
¡No!

Felipe
¿Por qué de ese modo te fijas en mí?

Mari Pepa
¿Qué quieres decirme mirándome así?

Felipe
¡Así!

Mari Pepa
¡Así!

Felipe
¿Me quieres?

Mari Pepa
¿Me quieres?

Ambos
¿Me quieres

Felipe
¡Sí!

Mari Pepa
¡Sí!

Mari Pepa
¡Ay, Felipe de mi alma!
¡Sí contigo solamente yo soñaba!

Felipe
¡Mari Pepa de mi vida!
¡Sí tan sólo en ti pensaba noche y día!
¡Mírame así!

Mari Pepa
¡Mírame así!

Ambos
¡Pa que vea tu alma leyendo en tu ojos,
y sepa, serrano/a que piensas en mí!

Felipe
La de los claveles dobles,
la del manojo de rosas,
la de la falda de céfiro
y el pañuelo de crespón;
la que iría a la verbena
cogidita de mi brazo...
¡eres tú, porque te quiero,
chula de mi corazón!

Mari Pepa
¡El hombre de mis fatigas,
pa mí siempre en cuerpo y alma,
pa mí sola, sin que nadie
me dispute su pasión!
Con quien iría del brazo
tan feliz a la verbena...
¡eres tú, porque te quiero,
chulo de mi corazón!

Felipe
¡Ay, chiquilla, por Dios! Por Dios!

Mari Pepa
¡Zalamero! Chiquillo!

Felipe
¡Chiquilla!

Ai, ai!
E assim se vêem no Mundo
As desgraças que se vêem.

As outras
Ai, ai!
E assim se vêem no Mundo
As desgraças que se vêem.

«Porque dos meus olhos teus olhos desvias?»

Felipe
Porque dos meus olhos
Teus olhos desvias,
Porquê?

Mari Pepa
Porque me desprezas,
Porque não me olhas,
Porquê?

Felipe
Eu?
Não!

Mari Pepa
Tu!

Felipe
Não!
Porque desse modo
Te fixas em mim?

Mari Pepa
Que queres tu dizer-me,
Me olhando assim?
Porque sem motivos,
Ficas tão triste,
Porquê?

Felipe
Porque do meu lado
Tão depressa fugiste,
Porquê?

Mari Pepa
Eu?
Não!

Felipe
Tu!

Mari Pepa
Não!

Felipe
Porque desse modo te fixas em mim?

Mari Pepa
Que queres tu dizer-me, me olhando assim?

Felipe
Assim!

Mari Pepa
Assim!

Felipe
Gostas de mim?

Mari Pepa
Gostas de mim?

Ambos
Gostas de mim?

Felipe
Sim!

Mari Pepa
Sim!

Mari Pepa
Ai, Felipe da minha alma!
Só contigo sonhava!

Felipe
Mari Pepa da minha vida!
Só em ti pensava noite e dia!
Olha-me assim!

Mari Pepa
Olha-me assim!

Ambos
Para que veja a tua alma ao ler nos teus olhos,
E saiba, serrano(a) o que pensas de mim!

Felipe
Aquela, de cravos dobrados,
Aquela, do ramo de rosas,
Aquela, com saia de cambraia
E com lenço de crespão;
Aquela, que iria à verbena
Agarradinha ao meu braço...
És tu, porque te amo,
Chula do meu coração!

Mari Pepa
O homem das minhas canseiras,
Sempre meu, de corpo e alma,
Só meu, sem que nada
Me dispute sua paixão!
Pelo braço de quem iria
Tão feliz à verbena...
És tu, porque te amo,
Chulo do meu coração!

Felipe
Ai, pequerrucha, por Deus! Por Deus!

Mari Pepa
Meu lamecha! Pequerrucho!

Felipe
Pequerrucha!

Mari Pepa
¡No me hables así!

Felipe
¡Te quiero!

Mari Pepa
¡Te quiero!

Ambos
¿Me quieres tú a mí?
¿No te voy a querer, prenda mía?
De mí, ¿qué sería sin tí?

Felipe
¡Nena mía!

Mari Pepa
¡Felipillo!

Felipe
¡Mi morena!

Mari Pepa
¡Mi querer!

Felipe
¡Ay, tú eres ésa!

Mari Pepa
¡Ay, tú eres ése!

Ambos
¡Ay, pues si tú no lo fueras, mi vida,
¿quién lo habría de ser?

Mari Pepa
¡Chiquillo!

Felipe
¡Chiquilla!

Mari Pepa
¡No me hables así!

Ambos
¡Te quiero, te quiero!
¿Me quieres tú a mí?
De mí, ¿qué sería sin tí,
sin tí, sin tí?
De mí, ¿qué sería sin tí?

Agua, azucarillos y aguardiente (Chueca)

«Vivimos en la ronda de Embajadores»

libreto: Miguel Ramos Carrión

Coro de barquilleros
Vivimos en la ronda de Embajadores,
al lao de la Ribera de Curtidores;
pasamos nuestre vida con los chiquillos,
que son los que consumen nuestros barquillos.
Cruzamos el Prao,
la plaza de Colón,
voceando: quién los quiere,
tiernecitos,
tostaitos,
de canela y de limón!
Cruzamos em Prao,
la plaza de Colón,
voceando: quién los quiere,
tiernecitos,
tostaitos,
de canela y de limón!
Las niñeras y los soldaos
por nosotros están pirraos,
les dan cuartos a los chiquillos
y hablan mientras juegan a los barquillos;
y los seis u ocho barquillos
que les damos por favor
se los comen muy tranquilos
entre la niñera y el gastador.
Cuando viene un señorito
y nos dice: Vamo a jugar?
en menos que canta un gallo
la trampa está preparà.
Como están los clavos flojos
y la máquina desnivelá,
por más que se suela mico
qui ni pa Dios que nos pué ganar.

Dos barquilleros
Sería un pueblo

Otros dos barquilleros
O dos o tres

Los cuatro
Que un silbante ganar quisiera
a los barquilleros de Lavapiés.

Dos barquilleros
Sería un pueblo

Outros dos barquilleros
O dos o tres

Los cuatro
Que um silbante ganar quisiera
a los barquilleros de Lavapiés.

Uno
Yo me voy a las Vistibiribillas,
¡barquillos finos!

Mari Pepa
Não me fales assim!

Felipe
Amo-te!

Mari Pepa
Amo-te!

Ambos
Tu amas-me?
Não te amaria eu, minha prenda?
Que seria de mim, sem ti?

Felipe
Minha filhinha!

Mari Pepa
Felipinho!

Felipe
Minha morena!

Mari Pepa
Meu amor!

Felipe
Ai, és a tal!

Mari Pepa
Ai, és o tal!

Ambos
Ai, pois se tu não o fosses, minha vida,
Quem haveria de ser?

Mari Pepa
Pequerrucho!

Felipe
Pequerrucha!

Mari Pepa
Não me fales assim!

Ambos
Amo-te, amo-te!
Amas-me?
Que seria de mim sem ti,
Sem ti, sem ti?
Que seria de mim sem ti?

Água, *azucarillos* e aguardente

«Vivemos na ronda de Embajadores»

Coro de barquilheiros
Vivemos na Ronda de Embajadores,
Ao lado da Ribera de Curtidores;
Passamos a vida com a miudagem,
Pois são os que compram os nossos barquilhos.
Atravessamos o Prado,
A praça de Colombo,
Apregoando: quem os quer,
Tenrinhos,
Tostadinhos,
De canela e limão!
Atravessamos o Prado,
A praça de Colombo,
Apregoando: quem os quer,
Tenrinhos,
Tostadinhos,
De canela e limão!
As amas e os soldados,
Por nós ficam em cuidados,
Dão uns tostões aos fedelhos
E tagarelam enquanto jogam aos barquilhos;
E os seis ou oito barquilhos,
Que lhes damos por favor,
Comem-nos, muito tranquilos,
A ama e o pagador.
Quando passa um rapazelho
E nos diz: Vamos jogar?
Em menos de duas pesadas
Está a tramoia preparada.
Como estão os pregos frouxos
E a máquina desnivelada,
Por mais que lhe saia mico,
Nem por Deus nos há-de ganhar.

Dois barquilheiros
Seria precisa toda uma aldeia.

Outros dois barquilheiros
Ou duas ou três.

Os quatro
Que um espertalhão quisesse ganhar
Aos barquilheiros de Lavapiés.

Dois barquilheiros
Seria precisa toda uma aldeia.

Outros dois barquilheiros
Ou duas ou três

Os quatro
Que um espertalhão quisesse ganhar
Aos barquilheiros de Lavapiés.

Um
Vou para as Vistibiribilas,
Barquilhos finos!

Otro
Yo a la Puerta de Alcalá, barabalá
¡que son de pistón!

Otro
Yo me quedo en Recolebereros.
¡Los llevo de canela!

Otro
Yo, a la plaza de la Cebabarababa,
los llevo de limón!

Los cuatro
¡Ar uno! ¡Ar dos! ¡Ar uno! ¡Ar dos!
¡Adiós!

La Tempranica (Giménez)

«La tarántula é un bicho mú malo»

libreto: J. Romea

Grabié
La tarántula é un bicho mú malo;
no ze mata con piedra ni palo.
Que juye y ze mete por toos los rincones,
y zon mú malinas sus picazones.
¡Ay mare! No zé que tengo,
que ayé pazé por la era
y ha principiaito a entrarme
er má de la temblaera.
Zerá q'a mí me ha picao
la tarántula doñina,
y ezloy tollico enfermao
por zu zangre ton indina.
¡Ze coman los menguez!
insardita la araña
que tié en la barriga
pintá una guitarra!
Bailando se cura
tan jondo doló.
¡Ay!
¡Malhaya la araña que a mí me picó!
No le temo a los rayoz ni balaz,
ni le temo a otra coza más mala;
que me hizo me pare
máz guapo que el gayo,
pero a ezte bichito
lo parta un rayo.
¡Ay mare! Yo estoy malico;
me están entrando unos zuores
que me han dejaito zeco
y comío de picorez.
Zerá que a mí me ha picao
la tarántola dañina;
y por azo me he quedao
máz dergao que una zardina.
¡Ze coman los menguez!
insordita la araña
que tié en la barriga
pintá una guitarra!
Bailando ze cura
tan jondo doló.
¡Ay!
¡Malhaya la araña que a mí me picó!

El barberillo de Lavapiés

(Barbieri)

«Dicen que en el Pardo»

libreto: Luis Mariano de Larra

Majas
Dicen que en el Pardo, madre,
al bendito San Eugenio
le han dejado sin bellotas
los señores madrileños;
y que al ver que los hidalgos
se van ya poniendo gruesos,
no ha de haver un cochinillo
que no se haga caballero.

Estudiantes
Dicen que las buenas mozas
en Madrid han decidido
el gastar, en vez de lengua,
una espada de dos filos.
Y si hay guerra en este infierno
los valones y los suizos
llevarán, en vez de espadas,
guardapiés y rebocillo.

Majas
Si es la lengua espada
en las madrileñas,
en los estudiantes,
¿qué será la lengua?
Faldas llevan ellos,
faldas llevan ellas;
solo saber falta
quiénes son las hembras.

Estudiantes
A pedir venimos
de Alcalá de Henares
que las faldas quiten
a los estudiantes
Pues si son rebeldes
y si son audaces,

Outro
Eu, para a Porta de Alcalá, barabalá,
Que são de pistão!

Outro
Eu fico em Recolebereberos,
Que os levo de canela!

Outro
Eu, para a praça da Cebabarababa,
Que os levo de limão!

Os quatro
À una! Às duas! À una! Às duas!
Adeus!

La Tempranica

«A tarântula é bicho muito mau»

Grabié
A tarántula é bicho muito mau,
Não se mata nem com pedra nem com pau.
Que foge e se mete por cada rincão
E a sua picadela parece maldição.
Ai, mãe! Não sei que tenho,
Que ontem passei pela eira
E começou logo a dar-me
O mal da tremedeira.
Será que fui picado
Pela tarántula daninha
E estou todinho achacado
Com o seu sangue maligno.
Que se comam os diabos!
Maldita aranha,
Que tem na barriga
Pintada uma viola!
Dançando se cura
Dor tão profunda.
Ai!
Mal haja a aranha que me picou.
Não temo nem raios nem alas,
Nem temo outra coisa pior,
Que me fez meu pai
Mais valente que o gaio,
Mas este bichito
Que o parta um raio!
Ai, mãe! Estou malzinho;
Me estão a vir uns suores
Que me deixam seco
E roído de ardores.
Será que fui picado
Pela tarántula daninha
E foi por isso que fiquei
Mais delgado que sardinha.
Que se comam os diabos!
Maldita aranha,
Que tem na barriga
Pintada uma viola!
Dançando se cura
Dor tão profunda.
Ai!
Mal haja a aranha que me picou!

O barbeiro de Lavapiés

«Dizem que no Pardo...»

Sécias
Dizem que no Pardo, mãe,
O bendito Santo Eugénio
Deixaram sem bolotas
Os senhores madrilenos;
E que, ao ver que os fidalgos
Se vão fazendo importantes,
Não haverá bacorinho
Que não se faça cavalheiro.

Estudantes
Dizem que as boas moças
De Madri já decidiram
Gastarem, em vez de língua,
Uma espada de dois fios.
E se há guerra neste inferno,
Os Valões e os Suíços
Levarão, em vez de espadas,
Saiotes e rebuços.

Sécias
Se a língua é espada
Entre as madrilenas,
Entre os estudantes
Que será a língua?
Saias trazem eles,
Saias trazem elas;
Falta só saber
Quais são as mulheres.

Estudantes
Aqui vimos pedir
A Alcalá de Henares
Que tirem as saias
Aos estudantes.
Pois se são rebeldes
E se são audazes,

es por llevar faldas
como las comadres.

Todos
¡Eso es verdad!
Estudiantes y majas
buenos están.
¡Viva la sal!
El que quiera verdades
que venga acá.

Estudiante
¿Qué es lo que vendes, niña
de ojos azules?

Vendedora
Almendritas del Pardo,
bellotas dulces.

Estudiante
Mucho cuidado, mucho cuidado,
que esas almendras tienen
el gusto amargo.

Todos
¡Eso es verdad!
Estudiantes y majas
buenos están.
¡Viva la sal!
El que quiera verdades
que venga acá.

Lamparilla
¡Salud, dinero y bellotas!

Todos
¡El barbero Lamparilla!

Lamparilla
Aquí está, para serviros,
lo peor que hay en la villa.

Todos
¿Qué viene hoy buscando al Pardo
el asombro de Madrid?

Lamparilla
A rezar a San Eugenio
y a comerme un celemín.

Todos
¿Que nos cuente sus hazañas!

Unos
¡Haced corro!

Outros
¡Oíd! Oíd

Lamparilla
¡Oíd!
Yo fuí paje de un obispo
y criado de un bedel,
y donado de un convento,
y ranchero de un cuartel.
Yo fuí sastre cuatro días,
monaguillo medio mes,
y ni el mismo diablo sabe
lo que he sido y lo que sé.
Ahora soy barbero,
y soy comadrón,
y soy sacamuelas,
y soy sangrador;
peino, corto, rizo
y adobo la piel,
y echo sanguijuelas
que es lo que hay que ver.
Lamparilla soy,
Lamparilla fuí,
éste es el barbero
mejor de Madrid.
Lamparilla fuí,
Lamparilla soy,
y no hay nadie triste
en donde yo estoy.

Todos
Lamparilla no,
Lamparilla sí,
Este es le barbero
mejor de Madrid.

Lamparilla
Yo soy músico y coplero,
y organista y sacristán,
y en mi barrio no ha nacido
otro yo para bailar.
Yo hago pasos de comedia,
se francés y sé latín.
Y ando siempre tras las mozas,
por supuesto, con buen fin.
Pongo sinapismos,
peino con primor,
y tiño las canas
de cualquier color.
Bebo como cuatro,
juego como seis,
y afeito a cien hombres
con la misma nuez.
Lamparilla fuí,
Lamparilla soy;
nadie paga el gasto
en donde yo estoy.
Lamparilla soy,
Lamparilla fuí;
yo soy el barbero
mejor de Madrid.

Lamparilla y coro
Lamparilla no
Lamparilla sí,
éste es el barbero
mejor de Madrid.

É por trazer saias
Como as comadres.

Todos
Isso é verdade!
Estudantes e sécias
Bons estão.
Viva o sal!
Quem quiser verdades
Que venha cá.

Estudante
Que vendes tu, menina
De olhos azuis?

Vendedeira
Amêndoas do Pardo.
Bolotas doces.

Estudante
Cuidado, muito cuidado,
Que essas amêndoas têm
Sabor amargo.

Todos
Isso é verdade!
Estudantes e sécias
Bons estão.
Viva o sal!
Quem quiser verdades
Que venha cá.

Lamparilla
Saúde, dinheiro e bolotas!

Todos
O barbeiro Lamparilla!

Lamparilla
Aqui está, para servir-vos.
O pior que há na vila.

Todos
Que vem buscar hoje ao Pardo
O assombro de Madri?

Lamparilla
Vim rezar a Santo Eugénio
E comer um celamim!

Todos
Que nos conte as suas façanhas!

Uns
Façam roda!

Outros
Ouvi! Ouvi!

Lamparilla
Ouvi!
Já fui pagem de arcebispo,
E criado de um bedel,
E servente num convento
E rancheiro num quartel.
Fui altaiate quatro dias,
Menino de coro meio mês,
E nem o próprio diabo sabe
O que fui e o que sei.
Agora sou barbeiro
E sou parteiro
E sou saca-molas
E sou sangrador;
Penteio, corto, friso
E trato do pele,
E ponho sanguessugas
Que é digno de se ver.
Lamparilla sou,
Lamparilla fui,
Este é o barbeiro
Melhor de Madri.
Lamparilla fui,
Lamparilla sou,
E ninguém fica triste
Onde eu estou.

Todos
Lamparilla não,
Lamparilla sim,
Este é o barbeiro
Melhor de Madri.

Lamparilla
Sou músico e repentista
E organista e sacristão,
E no meu bairro não nasceu
Outro igual para bailar.
Digo trechos de comédia,
Sei francês e sei latim.
Ando sempre atrás das moças,
Está claro... com bom fim.
Ponho sinapismos,
Penteio a primor,
E tinjo cabelos brancos
De qualquer cor.
Bebo com quatro,
Jogo como seis,
E barbeio cem homens
Com uma só noz.
Lamparilla fui,
Lamparilla sou;
Ninguém paga
Onde eu estou.
Lamparilla sou,
Lamparilla fui;
Sou o barbeiro
Melhor de Madri.

Lamparilla e coro
Lamparilla não,
Lamparilla sim,
Este é o barbeiro
Melhor de Madri.

Textos da gravação n.º 53 (continuação)

«No hay que quitar los hilvanes»

Paloma
No hay que quitar los hilvanes
sin que se acabe la prenda,
que si el cosido se tuerce
ya no se vende en la tienda.
Si te gustan mis hechuras
sin zurcidos ha de ser,
o te siento las costuras
y no vuelves a coser.

Lamparilla
Para un barbero en su oficio
eso no trae desventajas,
que cuanto más jabón antes
corre mejor la navaja.
Pero porque no armes cisma
cuando ya casado esté,
sin que lo sientas tú misma
yo le descasionaré.

Paloma
Vaya una navaja
que se trae usted.
Por jugar de manos
no hay que perder pie.
¡Ay, qué barberillo
de tan mala fe!
¡Vaya una navaja
que se trae usted!

Lamparilla
Vaya una agujita
que se trae usted.
Por jugar de manos
no hay que perder pie.
¡Ay, qué costurera
de tan mala fe!
¡Vaya una agujita
que se trae usted!

«En el templo de Marte vive Cupido»

Lamparilla
En el templo de marte
vive Cupido;
¿quién será la bribona
que le ha escondido?

Lope y muchachos
¡Viva la gracia,
viva el «aquel»
del barberillo
de Lavapiés!

Lamparilla
¡Viva el acero!
No sabes palomita
lo que te quiero.

Guardias
Mucho disimulo,
mucha discreción
y descubriremos
la conspiración.

La mirada fija
y el aire marcial,
y caer sobre ellos
al dar la señal.

Lamparilla
Por calles y plazas
y echando a correr,
todos los faroles
tenéis que romper.
Gritad sin descanso,
romped sin parar,
y ahí van cien doblones
para merendar.

Dicen que Sabatini
pone faroles
porque no ve los rayos
de tus dos soles.

Lope y muchachos
¡Viva la gracia,
viva el «aquel»
del barberillo
de Lavapiés!

Lamparilla
Abre los ojos
y él los irá apagando
poquito a poco.

«Não se devem tirar os alinhavos»

Paloma
Não se devem tirar os alinhavos
Sem que se acabe a fazenda,
Pois se a costura fica torta,
Já não se vende na tenda.
Se gostas das minhas feituras,
Sem cerzidos hão-de de ser,
Ou te assento as costuras
E não tornas a coser.

Lamparilla
Para um barbeiro em seu ofício
Isso não o atrapalha,
Que quanto mais sabão se põe antes
Melhor desliza a navalha.
Mas para que não arranjes cisma,
Quando eu casado esteja,
Sem que tu mesma o sintas
A barba te hei-de fazer.

Paloma
Ora aí está uma navalha
Que a traz você.
Por trabalhar com as mãos
Não há que perder o pé.
Ai, que barbeirinho
Com tão má fé!
Ora aí está uma navalha,
Que a traz você!

Lamparilla
Ora aí está uma agulhita,
Que a traz você.
Por trabalhar com as mãos
Não há que perder o pé.
Ai, que costureira
Com tão má fé!
Ora aí está uma agulhita
Que a traz você!

«No templo de Marte vive Cupido»

Lamparilla
No templo de Marte
Vive Cupido.
Quem será a velhaca
Que o tem escondido?

Lope e rapazes
Ora viva quem é!
Viva a «graça»
Do barbeirinho
De Lavapiés!

Lamparilla
Viva a lâmina!
Não sabes, pombinha,
Quanto te amo.

Guardas
Muito disfarce,
Muita discreção
E descobriremos
A conspiração.

Olhar fixo,
Ar marcial,
E cair sobre eles
Ao dar o sinal.

Lamparilla
Por ruas e praças,
E deitando a fugir,
Todos os lampiões
Haveis de partir.
Gritai sem descanso,
Parti sem parar,
E aí vão cem dobrões
Para merendar.

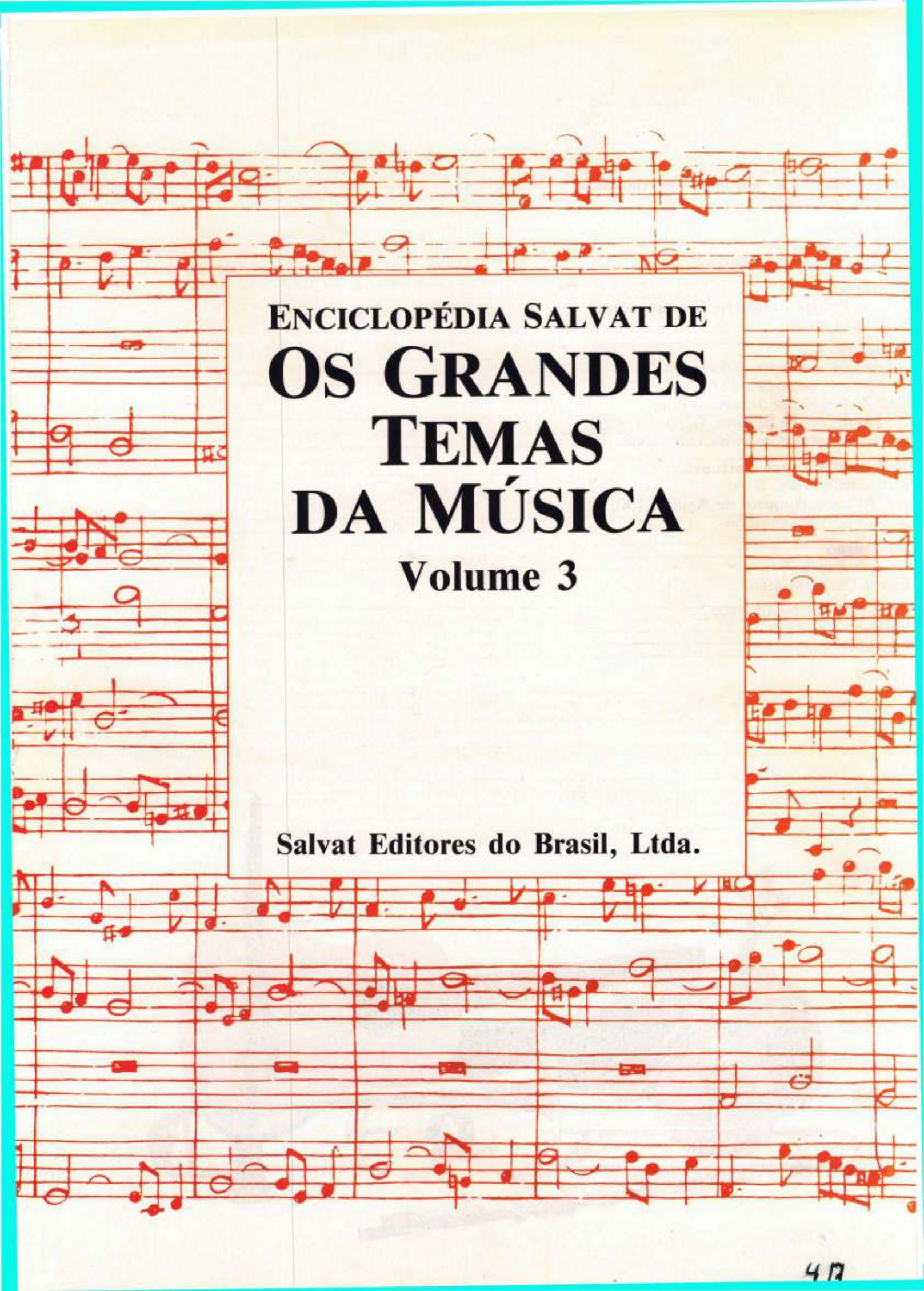
Dizem que Sabatini
Põe lampiões,
Porque não vê os raios
Dos teus dois sóis.

Lope e rapazes
Ora viva quem é!
Viva a «graça»
Do barbeirinho
De Lavapiés!

Lamparilla
Abre os olhos
E ele os irá apagando,
Pouco a pocochinho.

ENCICLOPÉDIA
SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA

COM A COLABORAÇÃO DE DISCO DECCA, PHILIPS E DEUTSCHE GRAMMOPHON

ENCICLOPÉDIA SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA

Volume 3

Salvat Editores do Brasil, Ltda.

4 D

ntra punctus II

Diretor da edição em língua portuguesa:
Humberto d'Ávila

Tradução:
Ana Mafalda Tello
e Isabel Freire de Andrade

Gravações
Discos Philips, Deutsche Grammophon
e Decca-London

Publicado por
Salvat Editores do Brasil, Ltda.
Rua Sete de Setembro, 111
CEP 20 000 Rio de Janeiro — Brasil
© Salvat, S. A. de Editores, Pamplona, 1988
© Salvat Editores do Brasil, Ltda., 1988

Representante em Portugal
Publicações Alfa, S. A.
Av. António Augusto de Aguiar, 150,
5.° Esq.°, 1000 Lisboa

Impressão
Gráficas Estella, S.A.
Estella (Navarra), 1988

Depósito legal: NA-691-1987
ISBN: 84-599-7738-2
Printed in Spain

Índice

Cap.		Pág.
	A ÓPERA	1
1	**As origens da ópera** por Denis Arnold	2
	Claudio Monteverdi por Lincoln R. Maiztegui	9
2	**Análise de «L'Orfeo», de Monteverdi** por Nikolaus Harnoncourt	11
3	**A ópera primitiva** por Javier Jayme Bravo	17
4	**Quatro óperas barrocas** por Lincoln R. Maiztegui	35
5	**A ópera clássica** por Arturo Reverter	38
6	**Duas óperas clássicas** por Arturo Reverter	56
7	**O «bel canto» e a voz humana** por Lincoln R. Maiztegui	60
8	**Quatro óperas bel-cantistas** por Lincoln R. Maiztegui	68
9	**Verdi e o verdismo** por José Lopez Calo	73
10	**Seis óperas verdianas** por Lincoln R. Maiztegui	85
11	**Puccini, cantor das pequenas coisas** por Gonzalo Alonso Rivas	90
12	**Três obras de Puccini** por Gonzalo Alonso Rivas	92
13	**O Verismo** por Gonzalo Alonso Rivas	96
14	**Quatro óperas veristas** por Gonzalo Alonso Rivas	100
15	**A ópera francesa** por Juan G. Basté	103
16	**Quatro óperas francesas** por Juan G. Basté	113
17	**A ópera alemã** por Arturo Reverter (Weber) e Ángel Fernando Mayo (Hoffmann, Schubert, Lortzing, Schumann, Wagner, Wolf, Cornelius, Humperdinck, etc.)	117
18	**Uma ópera nacionalista** por Arturo Reverter	132
19	**A ópera eslava** por Santiago Martín	134
20	**Três óperas, três czares** por Santiago Martín	148
21	**As obras dramáticas de Schönberg** por Santiago Martín	151
22	**A produção operática de Alban Berg** por Dominique Jameux («Wozzeck») e José L. Pérez de Arteaga («Lulu»)	155
23	**A ópera alemã do século XX** por Santiago Martín	163
24	**A ópera inglesa do século XX** por Arturo Reverter	168
25	**«Peter Grimes», de Benjamin Britten** por Arturo Reverter	173
26	**A ópera norte-americana do século XX** por Santiago Martín	175
	A OPERETA E A ZARZUELA	177
27	**A opereta e a comédia musical** por Luis Sagi Vela	178
28	**A zarzuela** por Luis Sagi Vela	193
	A DANÇA	209
29	**A música de dança na Idade Média** por René Clemencic	210
30	**Danças na Idade Média e no Renascimento** por Juan José Rey Marco	214
31	**O bailado clássico** por Ian Woodward	222
32	**Análise de obras** por Ian Woodward	231
	Principais termos de bailado	236
33	**O bailado moderno** por Ian Woodward	238
34	**Análise de obras** por Ian Woodward	247
	MÚSICA DE CINEMA	254
35	**Música cinematográfica: seus inícios em Hollywood** por Christopher Palmer	255
	Bases para a escrita musical cinematográfica por José Luis Téllez	265
36	**Os «clássicos» no cinema** por José Luis Pérez de Arteaga e Humberto d'Ávila	269
37	**O compositor e seu orquestrador** por Christopher Palmer	274
38	**Os «profissionais» da trilha sonora** por José L. Pérez de Arteaga, em colaboração com Melchor Hidalgo (Newman e Waxman)	278
39	**Exemplos em forma de sequências comparadas** por José Luis Pérez de Arteaga	291
	MÚSICA CONTEMPORÂNEA	293
40	**Elementos instrumentais da música atual** por Carles Guinovart	294
41	**A criação musical contemporânea** por Xoan M. Carreira Antelo e Humberto d'Ávila	298
42	**Novos sistemas de notação** por Xoan M. Carreira Antelo	305
43	**Exemplos de obras** por Carles Guinovart (França, Itália, Espanha, Alemanha e Polónia), José Luis Pérez de Arteaga (Inglaterra), Santiago Martín (Estados Unidos) e Lincoln R. Maiztegui (América Latina)	310
	Textos das gravações	317

415

Gravações

41 Claudio Monteverdi: **Madrigais.** Nigel Rogers e Ian Partridge, tenores; Christopher Keyte, baixo. Colin Tilney, virginal e cravo; Werner Kauffmann, órgão; Heinrich Haferland, viola da gamba; Hans Koch, violino; Eugen M. Dombois, alaúde; Michael Schäffer, *chitarrone;* Käthe Wagner, dulciana. **Lamento d'Ariana.** Werner Kauffmann, órgão; Klaus Storck, violoncelo; Hans Koch, contrabaixo. Coro Monteverdi de Hamburgo. **L'Orfeo, seleção.** Nigel Rogers, Jonh Elwes, Ian Partridge, tenores; Emilia Petrescu, soprano; Alexander Malta, baixo; James Bowman, contratenor. Coro Monteverdi de Hamburgo. Camerata Accademica de Hamburgo. Hamburger Bläserkreis für Alte Musik. Direção: Jürgen Jürgens.

42 Henry Purcell: **Dido and Eneas.** Josephine Veasey, Helen Donath, Delia Wallis, Gillian Knight, sopranos; Jonh Shirley-Quirk, Thomas Allen, barítonos; Elizabeth Bainbridge, meio-soprano; Frank Patterson, tenor. Academia de Saint Martin-in-the-Fields. Kenneth Heath, violoncelo; Robin McGee, contrabaixo; Jonh Constable, órgão e cravo. Direção: Sir Colin Davis.

43 Wolfgang Amadeus Mozart; **A Flauta Mágica, seleção.** Wilma Lipp, Hilde Gueden, sopranos; Leopold Simoneau, tenor; Walter Berry, Kurt Böhme, baixos. Coro da Ópera do Estado de Viena. Orquestra Filarmônica de Viena. Direção: Karl Böhm.

44 Gioacchino Rossini: **O Barbeiro de Sevilha: Largo al factotum.** Manuel Ausensi, barítono. Orquestra Rossini de Nápoles. Direção: Silvio Varviso. Vincenzo Bellini: **Norma: Casta diva.** Joan Sutherland, soprano. Coro e Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Richard Bonynge. Gaetano Donizetti: **L'Elisir d'Amore: Una Furtiva Lacrima.** Giuseppe di Stefano, tenor. Orquestra do Maggio Musicale Fiorentino. Direção: Francesco Molinari-Pradelli. Umberto Giordano: **Andrea Chénier: Un dì, all'azzurro spazio.** Giuseppe di Stefano, tenor. Orquestra da Academia de Santa Cecília, Roma. Direção: Franco Patané. Francesco Cilea: **L'Arlesiana: È la solita storia (Lamento di Federico).** Luciano Pavarotti, tenor. Orquestra da Ópera de Viena. Direção: Nicola Rescigno. Pietro Mascagni: **Cavalleria Rusticana: Tu qui, Santuzza?** Renata Tebaldi, soprano; Jussi Björling, tenor. Orquestra do Maggio Musicale Fiorentino. Direção: Alberto Erede. Ruggero Leoncavallo: **I Pagliacci: Vesti la Giubba.** Mario del Monaco, tenor. Orquestra da Academia de Santa Cecília, Roma. Direção: Francesco Molinari-Pradelli.

45 Giuseppe Verdi: **Nabucco: Va, pensiero.** Coro e Orquestra da Academia de Santa Cecília, Roma. Maestro do Coro: Gino Nucci. Direcção: Carlo Franci. **O Trovador: Vedi! Le fosche.** Anvil Chorus. **Stride la Vampa.** Giulietta Simionato, meio-soprano. **Di quella pira, Miserere.** Mario del Monaco, tenor; Renata Tebaldi, soprano. Coro do Maggio Musicale Fiorentino. Orquestra do Grande Teatro de Genebra. Direção: Alberto Erede. **La Traviata: Libiamo ne'lieti calici, È strano... — Ah, fors'è lui — Sempre libera.** Pilar Lorengar, soprano; Jaime Aragall, tenor. Coro e Orquestra da Ópera de Berlim. Direção: Lorin Maazel. **Aida: Celeste Aida.** Carlo Bergonzi, tenor. **Gloria all'Egitto.** Coro e Orquestra da Academia de Santa Cecília, Roma. Maestro do Coro: Gino Nucci. Direção: Gianandrea Gavazzeni e Carlo Franci. **Otello: Mia madre aveva — Piangea cantando, Ave Maria.** Renata Tebaldi, soprano. Orquestra da Academia de Santa Cecília, Roma. Direção: Alberto Erede.

46 Giacomo Puccini: **Turandot: «Nessun dorma».** José Carreras, tenor. Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Jesús López Cobos. **Madama Butterfly: «Bimba, bimba, non piangere».** José Carreras, tenor; Katia Ricciarelli, soprano; Linda Finnie, meio-soprano. Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Lamberto Gardelli. **Manon Lescaut: «Donna non vidi mai».** José Carreras, tenor. Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Jesús López Cobos. **Tosca: «Vissi d'arte, vissi d'amore».** Montserrat Caballé, soprano; Ingvar Wixell, barítono. Orquestra da Royal Opera House, Covent Garden. **«E lucevan le stelle».** Montserrat Caballé, soprano; José Carreras, Piero de Palma, tenores; William Elvin, baixo. Coro e Orquestra da Royal Opera House, Covent Garden. Direção de Coro: Robin Stapleton. Direção: Sir Colin Davis.

47 Jean Baptiste Lully: **Amadis: «Marche pour le combat».** Orquestra de Câmara Inglesa. Direção: Raymond Leppard. Jean Philippe Rameau: **Hippolyte et Aricie: «Quelle plainte en ces lieux m'appelle».** Dame Janet Baker, meio-soprano. Thurston Dart, cravo. Orquestra de Câmara Inglesa. Direção: Anthony Lewis. Georges Bizet: **Les pêcheurs de perles: «De mon amie».** Giuseppe di Stefano, tenor. Orquestra Tonhalle de Zurique. Direção: Franco Patané. Léo Delibes: **Lakmé: «Ah... Où va la jeune hindoue».** Joan Sutherland, soprano. Orquestra da Royal Opera House, Covent Garden. Direção: Francesco Molinari-Pradelli. Charles François Gounod: **Faust: «Quel trouble... Salut! Demeure chaste et pure».** Giuseppe di Stefano, tenor. Orquestra Tonhalle de Zurique. Direção: Franco Patané. Jacques Offenbach: **Les Contes d'Hoffmann: «Belle nuit, ô nuit d'amour».** Joan Sutherland, soprano; Huguette Tourangeau, contralto. Orquestra da Suisse Romande. Direção: Richard Bonynge. Jules Émile Massenet: **Werther: «Porquoi me réveiller».** Giuseppe di Stefano, tenor. Orquestra Tonhalle de Zurique. Direção: Franco Patané. Thaïs: **«Méditation».** Jonh Georgiadis, violino. Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Richard Bonynge. **Manon: «En fermant les yeux».** Giuseppe di Stefano, tenor. Orquestra Tonhalle de Zurique. Direção: Franco Patané. Camille Saint- Saëns: **Samson et Dalila: «Mon coeur s'ouvre à ta voix».** Marilyn Horne, meio-soprano. Orquestra da Ópera de Viena. Direção: Henry Lewis. Giacomo Meyebeer: **L'africaine: «O paradiso».** Carlo Bergonzi, tenor. Orquestra da Academia de Santa Cecília, de Roma. Direção: Gianandrea Gavazzeni. Gustave Charpentier: **Louise: «Depuis le jour».** Pilar Lorengar, soprano. Orquestra da Academia de Santa Cecília, de Roma. Direção: Giuseppe Patané.

48 Carl Maria von Weber: **O Caçador Furtivo: «Leise, leise».** Birgit Nilsson, soprano. Orquestra da Royal Opera House. Direção: Edward Downes. Friedrich von Flotow: **Martha: «M'apparì tutt'amor».** Luciano Pavarotti, tenor. Orquestra New Philharmonia. Direção: Richard Bonynge. Ludwig van Beethoven: **Fidélio: «Abscheulicher».** Birgit Nilsson,

soprano. Orquestra da Royal Opera House. Direção: Edward Downes. Richard Wagner: **Tannhäuser: «Coro de peregrinos».** Helga Dernesch, soprano; Victor Braun, barítono. Coro da Ópera de Viena. Orquestra Filarmônica de Viena. Direção: Sir Georg Solti. **Os Mestres Cantores: «Morgendlich leuchtend».** James King, tenor. Orquestra da Ópera de Viena. Direção: Dietfried Bernet. Engelbert Humperdinck: **Hänsel e Gretel: «Cavalgada das bruxas».** Julia Hamari, contralto; Walter Berry, barítono. Orquestra Filarmônica de Viena. Direção: Sir Georg Solti. Richard Strauss: **Salomé: «Ah! Du wolltest mich nicht deinen Mund küssen lassen, Jokanaan».** Inge Borkh, soprano. Orquestra Filarmônica de Viena. Direção: Josef Krips.

49 Modest Mussorgski: **Boris Godunof, seleção.** Ludovico Spiess e Alexei Maslennikof, tenores; Nikolai Ghiaurof, Anton Diakof e Marti Talvela, baixos; Galina Vishnevskaia, soprano; Olivera Miljakovic, meio-soprano; Pequenos Cantores de Viena. Coro da Rádio de Sófia. Coro da Ópera do Estado de Viena. Orquestra Filarmônica de Viena. Direção: Herbert von Karajan.

50 Alban Berg: **Wozzeck, seleção.** Gertrude Jahn, contralto; Alexander Malta, baixo; Anja Silja, soprano; Eberhard Waechter, barítono; Heinz Zednik, tenor. Coro da Ópera do Estado de Viena. Maestro de Coro: Norbert Balatsch. Arnold Schönberg: **Erwartung.** Anja Silja, soprano. Orquestra Filarmônica de Viena. Direção: Christoph von Dohnányi.

51 Benjamin Britten: **O Sonho de Uma Noite de Verão: Ato III: «If we offend, it is with our good will».** Owen Brannigan, David Kelly, Norman Lumsden, Jonh Shirley-Quirk, baixos; Gordon Clark, Richard Dakin, Jonh Prior, Ian Wobehouse, tiples; Alfred Deller, contratenor; Heather Harper, Elizabeth Harwood, sopranos; Thomas Hemsley, Keith Raggett, barítonos; Kenneth Macdonald, Peter Pears, Robert Tear, tenores; Josephine Veasey, meio-soprano; Helen Watts, contralto. Coro das Escolas de Downside e Emanuel. Direção: D. Herdman e Ch. Strover. Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Benjamin Britten. Leoš Janáček: **Kátia Kabanová: Ato III: «Zdase, ze je to on».** Petr Dvorský, Vladimir Krejčík, Zdeněk Švehla, tenores; Dalibor Jedlička, baixo; Naděžda Kniplová, soprano; Libuše Márová, meio-soprano; Orquestra Filarmônica de Viena. Direção: Sir Charles Mackerras.

52 Johann Strauss: **O Morcego, seleção.** Heinz Holecek e Erich Kunz, barítonos; Renata Holm, Gundula Janowitz e Sylvia Lukan, sopranos; Waldemar Kmentt, Eberhard Wächter e Wolfgang Windgassen, tenores. Coro da Ópera do Estado de Viena. Maestro do Coro: Norbert Balatsch. Orquestra Filarmônica de Viena. Direção: Karl Böhm. Franz Lehár: **A Viúva Alegre, seleção.** Karl Dönch, baixo. Kurt Equiluz, Per Grunden, Peter Klein e Waldemar Kmentt, tenores; Hilde Gueden e Emmy Loose, sopranos. Orquestra, Coro e Bailado da Ópera do Estado de Viena. Direção: Robert Stolz. Richard Rodgers: **Carousel: «If I loved you».** Renata Tebaldi, soprano. Orquestra New Philharmonia. Direção Richard Bonynge.

53 Jerónimo Giménez: **El baile de Luis Alonso: Intermédio.** Vicente Lleó: **La corte de Faraón: «Son las mujeres de Babilonia».** Norma Lerer, contralto. Pablo Luna: **El niño judío: «De España vengo».** Ángeles Chamorro, soprano. Tomás Bretón: **La verbena de la Paloma, seleção: «El aceite de ricino», «El niño está dormido», «Por ser la Virgen de la Paloma».** Julio Puente, José Le Matth, Jesús Coiras, José Granados, Antonio Lagar, baixos; Alicia de la Victoria, soprano; Carlo del Monte, tenor; Norma Lerer, contralto. Manuel Penella: **El gato montés:** Passo-doble. Ruperto Chapi: **El rey que rabió: «Juzgando por los síntomas que tiene el animal». El tambor de Granaderos: Prelúdio. La revoltosa, seleção: «Cuando clava mi moreno». «Por qué de mis ojos tus ojos retiras».** Norma Lerer, contralto; Ángeles Chamorro, soprano. Carlo del Monte, tenor. Federico Chueca: **Agua, azucarillos y aguardiente: «Vivimos en la ronda de Embajadores».** Coro da RTVE. Jerónimo Giménez: **La Tempranica: «La tarántula é un bicho mú malo».** Norma Lerer, contralto. **La boda de Luis Alonso: Intermédio.** Francisco A. Barbieri: **El barberillo de Lavapiés: seleção.** José Antonio Viñe e Carlo del Monte, tenores; Alicia de la Victoria e Ángeles Chamorro, sopranos. Coro e Orquestra Sinfônica da RTVE. Direção: Igor Markevitch.

54 Anônimo: **Lamento di Tristano: Rotta.** Joan Ambrosio Dalza: **Calata ala spagnola.** Hans Neusiedler: **Der Judentanz. Welscher Tanz Wascha mesa/Hupauff.** Claude Gervaise: **Branle de Bourgogne. Branle de Champagne.** Pierre Phalèse: **Passamezzo d'Italye/Reprise/Gaillarde.** Jonh Dowland: **The King of Denmark's Galliard. Lachrimae Antiquae Pavan.** Pierre Attaingnant: **Basse danse La Brosse/Tripla/Tourdion. Basse danse La gatta. Basse danse la Magdalena.** Konrad Ragossnig, alaúde e guitarra. Siegfried Fink, percussão. Ulsamer Collegium. Direção: Josef Ulsamer. Michael Praetorius: **Seis danças: Entrée-Courante, Gavotte, Spagnoletta, La Bourée, Ballet, Volte.** Erasmus Widmann: **Cinco danças: Sophia-Ana, Clara, Magdalena, Agatha, Regina.** Johann Hermann Schein: **Suite n.º 5 em sol maior: Pavana, Galliarde, Courante, Allemande, Tripla.** Collegium Terpsichore. Direção: Fritz Neumeyer.

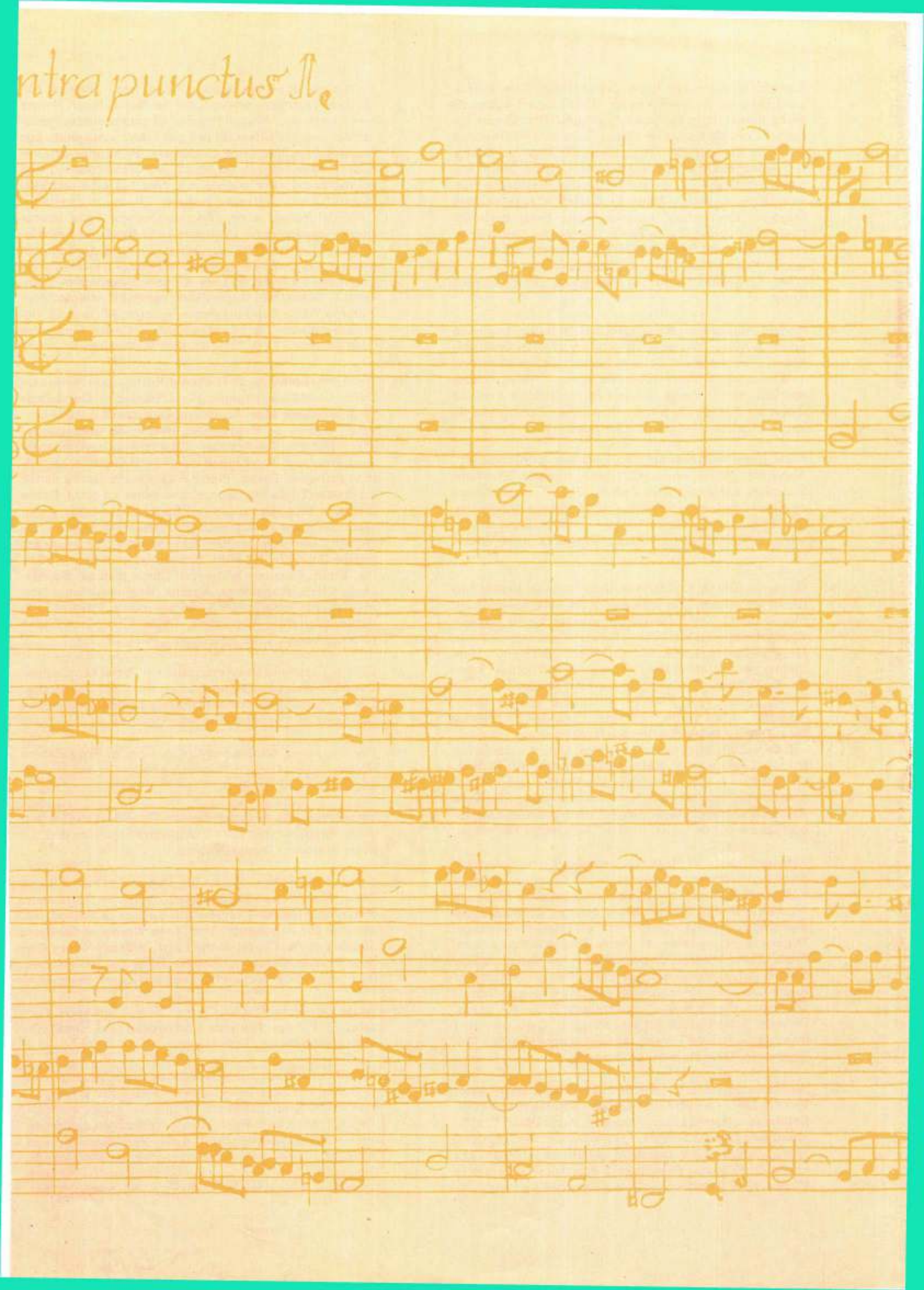
55 George Gershwin: **Um Americano em Paris.** Léo Delibes: **Coppélia, seleção.** Orquestra Sinfônica de Minneapolis. Darius Milhaud: **O Boi em cima do Telhado.** Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Antal Dorati.

56 Maurice Ravel: **Daphnis et Chloé.** Coro da Royal Opera House, Covent Garden. Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Pierre Monteux.

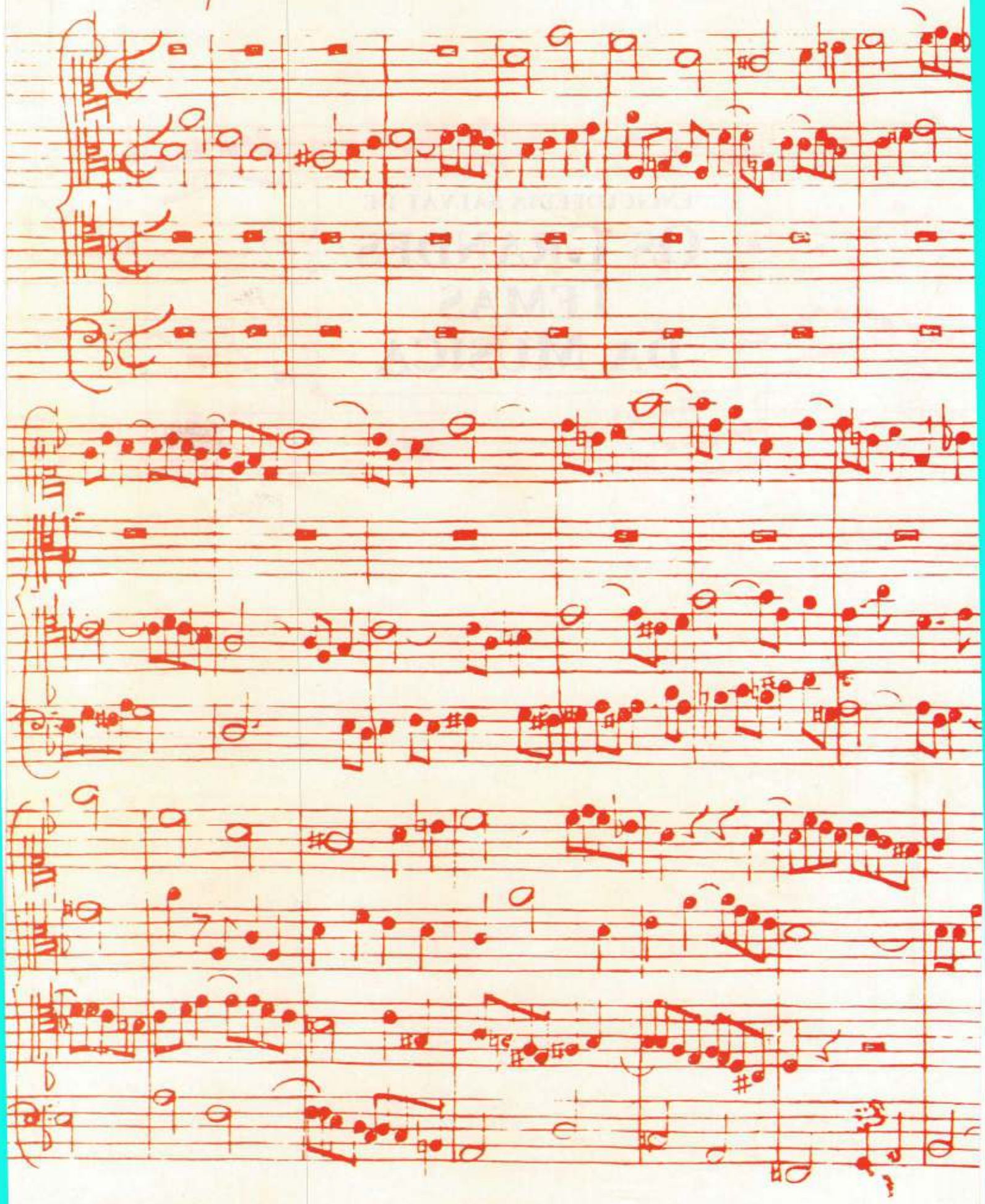
57 Sergei Prokofief: **Alexandr Nevski, Op. 78.** Elena Obraztsova, meio-soprano. Coro e Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Claudio Abbado.

58 Bernard Herrmann: Música de filmes, trechos: **Citizen Kane, The Snows of Kilimanjaro, North by Northwest, Misterious Island, The Seventh Voyage of Sinbad, Jason and the Argonauts, The Three Worlds of Gulliver, Journey to the Center of the Earth, All that Money Can Buy, Psycho.** Orquestra Filarmônica de Londres. Orquestra Filarmônica Nacional. Direção: Bernard Herrmann.

59 Edgar Varèse: **Ionização.** Carlos Chávez: **Tambuco. Toccata.** Jonh Cage: **Primeira Construção (em metal).** Os Percussionistas de Estrasburgo.

60 Witold Lutosławsky: **Jogos Venezianos.** Orquestra Sinfônica de Varsóvia. Direção: Witold Rowicki. György Ligeti: **Continuum.** Elisabeth Chojnacka, cravo. Mauricio Kagel: **Transição I.** Pierre Henry, realização eletrônica. Luciano Berio: **Sequenza III.** Cathy Berberian, soprano. **Momenti.** Pierre Henry, realização eletrônica. **Rounds.** Elisabeth Chojnacka, cravo. Iannis Xenakis: **Orient-Occident.** Pierre Henry, realização eletrônica.

ntra punctus fl.

Contrapunctus II.



ENCICLOPÉDIA SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA

3